**R O M Â N I A**

MINISTERUL EDUCAŢIEI NAŢIONALE

UNIVERSITATEA "1 DECEMBRIE 1918" ALBA IULIA

FACULTATEA DE TEOLOGIE ORTODOXĂ

**Pr. Conf. Univ. Dumitru Vanca**

# ARTA CREŞTINĂ

curs pentru uz intern



**Alba Iulia**

**20014-2015**

# ARTA CREŞTINĂ

(note de curs)

**Cursul I**

## I. Introducere generală:

De-a lungul timpului omul şi-a pus amprenta asupra lumii şi a obiectelor din lumea înconjurătoare, încercând să le facă nu numai utile ci şi frumoase, plăcute. De-a lungul timpului actul creator al omului s-a manifestat în mai multe domenii: pictura, sculptura, arhitectura, muzica, dansul, miniaturi, orfevrăria, mobilier, tapiseria şi arta textilelor etc. În general, aproape orice formă a activităţii umane poate avea un aspect artistic. Uneori chiar şi „urâtul" a fost folosit pentru crearea unor forme artistice aşa cum a făcut Baudlaire şi Arghezi: „Din bube, mucegaiuri şi noroi iscat-am frumuseţi şi preţuri noi" (T. Arghezii, *Testament*).

Se spune că omul posedă în mod natural simţul frumosului. În virtutea acestui simţ orice om dobândeşte de-a lungul timpului un set de valori estetice pronunţându-se comparativ asupra obiectelor di jurul său. Da nici „frumosul" nu este un criteriu care ar putea încadra obiectele din jurul nostru în una sau alta din formele artistice, deoarece „frumosul" este o chestiune subiectivă. Cu toţii cunoaştem zicala: „nu-i frumos ce-ţi place ţie, e frumos ce-mi place mie." De aceea arta nu poate fi limitată de noţiunile frumos-urât, întrucât doza prea mare de subiectivitate poate duce la conflicte ireconciliabile.

Pe temeiul unui set de valori interioare fiecare dintre noi poate argumenta frumuseţea sau urâţenia unei anumite picturi ori sculpturi şi fie care poate trasa limesul dintre artă şi non-artă într-un loc diferit. Dea ceea suntem diferiţi, avem fiecare o viziune diferită asupra lumii. Arta ţine de dorinţa fiecăruia de a transforma vizual lumea, de a împodobi spaţiul cu obiecte, forme şi culori care să furnizeze o stare de bine, de plăcut… „Unii caută în artă armonia culorilor şi a formelor, alţii un anumit simţ estetic, alţii o filosofie a existenţei, alţii un sentiment sau o stare de spirit, o impresie sau un punct de vedere, alţii realitatea pură şi dură, alţii caută mistere care aşteaptă să fie descifrate, alţii caută simboluri, o scară transcedentală către ei înşişi sau către divinitate". Din acest motiv criteriile artei ţin de valorile comune la care aderă un grup de persoane din cadrul unei epoci, a unei culturi, a unei religii …

Arta este produsul activităţii de **contemplare, reflecţie, modelare şi interpretare** subiectivă a lumii exterioare şi interioare fiinţei umane

## 1. Vechimea artei:

Fiind strâns legată de activitatea creatoare a omului arta s-a născut şi s-a manifestat odată cu acesta. Este adevărat că numărul produselor artistice este influenţat de foarte mulţi factori cum sunt cei economici, condiţiile geografice, politice, religie etc. Astfel, datorită lipsei de piatră asiro-babilonienii au folosit pentru construcţii şi decor lutul ars (cărămida, teracota etc); arta preistorică este mult mai rudimentară faţă de cea a antichităţii care este şi mult mai finisată (în definitiv mai scumpă); arta iudaică şi islamică este aproape lipsită de reprezentări antropomorfe din pricina interdicţiilor religioase.



**Foto 1: Figurină-artefact: aprox. 500.000 î.Hr.**



**Foto 2: Cal alergând: Lascaux, Franţa, aprox. 15000 î. Hr.**

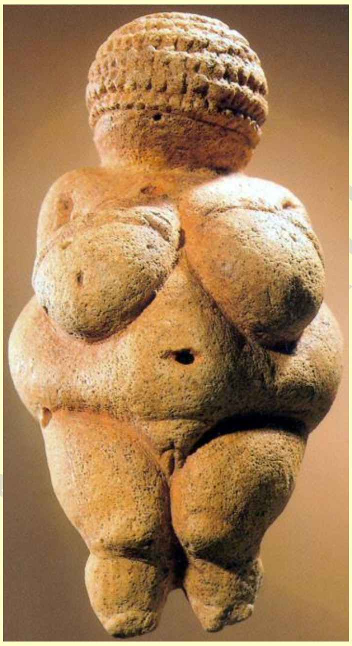


**Foto 3: Venus din Willendorf**
(aprox. 20-15.000 î. Hr.)

Istoria culturii şi civilizaţiei consemnează primele obiecte de artă cu aproximativ 500.000 înainte de Hristos(foto 1). Ele sunt de cele mai multe ori reprezentări artistice despre care specialiştii spun că au un scop magico utilitar. Între cele mai vechi forme artistice păstrate istoria consemnează picturile rupestre de la Altamira, Trois Freres, Lascaux etc.(foto 2) considerate a avea o vechime de peste 17000 de ani dar şi mici sculpturi, de obicei statuete feminine, despre care datorită exagerării formelor genitale, se consideră că au legătură cu un presupus cult al fertilităţii. Una dintre cele mai cunoscute astfel de sculpturi este Venus din Willendorf (foto).

Pretutindeni unde a trăit şi s-a manifestat omul, formele artistice nu au întârziat să apară. Timpul, spaţiul, cultura ori religia au fost doar limite pe care

membrii aceluiaşi grup le-au acceptat ca fiind normative pentru stabilirea unor criterii de separare şi ierarhizare a propriilor realizări artistice.

## 2. Arta sacră

Majoritatea reprezentărilor şi formelor artistice în vechime era, dacă nu exclusiv religioasă, în orice caz într-o puternică legătură cu universul sacralităţii. Ceea ce ne interesează pe noi în prezentul curs este arta sacră a lumii bizantine. De aceea socotim necesar să clarifică mai întâi termenul de „artă sacră”.

Este evident pentru oricine că *omul a trăit dintotdeauna existenţa pe două planuri: material şi spiritual.* În timp ce omul aşa-zis „modern” încearcă să trăiască existenţa doar pe tărâm senzorial omul arhaic şi omul religios nu poate concepe existenţa materială înafara celei supra senzoriale, mai puternică şi mai adevărată, veşnică şi imuabilă, care scapă factorilor degeneranţi ai lumii senzoriale în care trăim cotidian. De aceea „arta se aseamănă tuturor celorlalte căutări ale oamenilor – filozofi, oameni de ştiinţă – care, cu respect, încearcă să citească în lucruri şi în fiinţe o Prezenţă”[1]Din acest motiv pentru omul arhaic şi religios arta avea aproape exclusiv un caracter sacru. Astăzi însă este mai greu de definit o artă sacră tocmai pentru că omul contemporan nu se mai raportează întotdeauna la sacru. Experienţele, trăirile şi creaţiile sale nu mai sunt penetrate de sentimentul sacrului de aceea şi arta pe care o produce, chiar dacă abordează tematica religioasă ea nu mai este sacră.

***Arta sacră este o artă cu tendinţe.*** Înainte de toate trebuie să spunem că *arta sacră nu este neutră.* Obiectivul său este de a stârni în cei ce o privesc sentimente de reverenţă şi pioşenie, de respect şi recunoştinţă faţă de El care stă deasupra tuturor. Este adevărat că în cele mai multe situaţii obiectul de artă sacră se adresează unor iniţiaţi[2], dar prin formă, stil şi conţinut el poate trezi în privitor sentimente nemaiavute, care-l pot plonja într-o convertire neaşteptată.[3] În egală măsură, în lumea artei creatorul obiectului de artă poate să fie un ateu convins iar subiectul abordat în lucrarea sa să fie eminamente religios, după cum privitorul poate fi şi el un om areligios, care în faţa unei opere de artă religioase va admira doar tehnica, măiestria artistului, dar va rămâne imun la tot noianul de trăiri sacre pe care artistul le-a avut şi le-a presupus atunci când a dat naştere acelui obiect.



[1] Leonid Uspensky, *Icoana, obiect de artă sau de cult*, în vol. *Ce este icoana ?*, Edit. Reîntregirea 2005, Alba Iulia, p. 38.

[2] Spre exemplu, un budist nefamiliarizat cu conţinutul Evangheliei şi neavizat de o indicaţie din muzeu, privind un tablou cu Sf. Familie, va crede că priveşte o scenă familială oarecare. Atenţia sa va fi concentrată pe peisaj, pe tehnica culorii… cu un cuvânt pe lucruri secundare faţă de intenţia autorului său.

[3] Într-un astfel de extaz s-a aflat şi S. Bulgakov, înaintea convertirii sale, în faţa unei *Madone* a lui Rafael, admirată într-un muzeu din Dresda. (L. Uspensky, *Icoana, obiect de artă sau de cult*, p. 40). Evident, în momentul de faţă nu intenţionăm să clarificăm distanţa dintre icoană şi tablou, de aceea puritanii ortodoxiei să se păstreze pentru capitolele următoare.

De aceea, este firesc să ne punem întrebarea *Ce face ca o anume formă de manifestare artistică să fie considerată artă sacră ?*

***Arta sacră este simbolică.*** Evident, cheia principală în această ecuaţie este omul şi modul său de a se raporta la realităţile pe care le percepe. Dacă lumea materială se defineşte prin ea înseşi[4] lumea spiritului este greu definibilă. Pentru a o defini şi reprezenta omul are nevoie de concepte materiale pentru că înţelegerea noastră nu se poate ridica la cele superioare decât prin cele inferioare. De aceea omul a căutat ca prin elementele lumii materiale să definească realităţi spirituale.

Din acest motiv s-a spus despre *cunoașterea umană că este analogică și simbolică.* Folosindu-se de tipuri, imagini, analogii şi simboluri, potrivit modului nostru de gândire şi exprimare a realităţii, omul depăşeşte limitele lumii senzoriale.

Singurul element care poate aparţine simultan ambelor realităţi (materială şi spirituală) este **simbolul**[5]**.** Material prin formă dar spiritual prin conţinut simbolul exprimă noţiuni şi concepte ale lumii spirituale care ar fi imposibil de definit altfel. În sensul său cel mai restrâns orice element al lumii materiale care participă la definirea şi comunicarea lumii non-materiale poate fi simbolic.

> *„Simbolul, în toate cazurile, se bazează întotdeauna pe un raport de analogie sau de corespondență între ideea care trebuie exprimată și imaginea grafică, verbală sau de altă natură, care o exprimă (…) Am putea chiar, în loc să vorbim de o idee sau de o imagine, să vorbim mai general despre două realități oarecare, de ordine diferită, între care există o corespondență avându-și temeiul în același timp în natura uneia sau a alteia: în aceste condiții, o realitate de un anumit ordin poate fi reprezentată de o realitate de un alt ordin și atunci aceasta este un simbol al celeilalte.”* (Rene Guénon, Aperçus sur l'Initiation p. 134)

> *„Simbolul nu este așadar o închipuire, o fantezie a imaginației, ci e realitatea non-umană, imprimată fiecărei făpturi odată cu crearea ei. Iar această realitate este semnificată de orice creatură după măsura fiecăreia,…” În același timp, simbolul nu e cauză ci efect. Neavându-și rațiunea de a fi în el însuși, ci în cel pe care-l semnifică (Vasile Lovinescu),* ***simbolul este adevărul penultim*** *(A. K. Coomaraswamy).*

Acest punct de vedere, departe totuşi de realităţile spiritualităţii creştine, refuză simbolului însăşi esenţa sa – participarea la realităţile suprasensibile.

[4] Omul defineşte lucrurile în funcţie de experienţe şi cunoştinţe anterioare. Conceptele noi se bazează pe analogii cu cele vechi. Definim lucrurile ajutându-ne de altele gata definite şi clasificate în mintea noastră.

[5] În lumea antică, simbolul era un obiect sau un talisman format din două părţi care alcătuiau împreună un întreg, o unitate şi care serveau ca semn de recunoaştere atunci când erau reunite de persoanele ce deţineau fiecare câte o parte a obiectului. Etimologic, simbolul vine de la cuvântul syn-ballo care înseamnă a aduce împreună (spre deosebire de dia-ballo, de unde vine numele diavolului, care înseamnă a despărţi).

Într-adevăr, prin simbol, creştinul participă la adevărurile şi realităţile spirituale (extrasenzoriale) într-un mod care, deşi nu este deplin (adevărul penultim), este singurul posibil în condiţiile acestei existenţe materiale[6].

După Fl. Mihăiescu, temeiul simbolismului este însăşi structura creaţiei, zidită de Dumnezeu în lumi care se oglindesc una în alta, şi în cele din urmă toate oglindesc atributele Lui. De aici rezultă implicit că dacă superiorul creează inferiorul, în schimb inferiorul simbolizează superiorul, şi nu invers; păsările simbolizează îngerii şi nu invers. Răsturnarea simbolurilor, inversarea lor este un semn al decăderii înţelegerii lor, dacă nu chiar al confuziei demonice.

***Arta sacră este epifanică***. Fiind simbolică prin excelenţă, arta sacră are aşadar o dimensiune funcţională: ea *contribuie la manifestarea sacrului în lumea senzorială*, dar, în egală măsură, la participarea fiinţelor umane la realităţile lumii spirituale. Dar arta sacră nu se rezumă doar la a arăta, a face vizibil ceea ce ochiul nostru material nu vede, ea este şi reductivă. Spre deosebire de arta profană, arta sacră nu îşi este autosuficientă, nu se închide în ea însăşi, ea deschide doar o cale de comunicare. De aceea am putea spune că orice obiect de cult sau manifestare cultuală poate fi circumscrisă categoriilor artistice dar nu orice obiect artistic poate fi încadrat în lumea credinţei.

Odată cu apariţia creştinismului pe scena istoriei lumea mediteraneană a intrat în epoca redefinirii sentimentului religios. În timp ce lumea antică era preocupată de aspectele materiale ale credinţei iar zeii, deşi reprezentau concepte spirituale, erau cât se poate de pământeni, cu vicii şi slăbiciuni omeneşti, creştinismul aduce un suflu nou. Împărăţia pe care o propune Hristos nu este din lumea aceasta de aceea şi mijloacele prin care este ilustrată nu trebuie să aparţină categoriilor materiale şi hedonice.

În această nouă atmosferă creată de creştinism arta creştină a trebuit să-şi găsească şi un nou limbaj care, în egală măsură, să corespundă doctrinei Bisericii şi imaginilor cuprinse în Revelaţia scrisă – Sf. Scriptură. Noutatea artei creştine faţă de cea a vremii sale stă nu atât în subiectele abordate cât mai cu seamă în formele de expresie nemaicunoscute până atunci, în stilul său.

***Arta sacră creştină se naşte o dată cu creştinismul şi cunoaşte diferite perioade şi forme de evoluţie***. Specialiştii au identificat câteva perioade cu caracteristici specifice ale artei creştine. Este însă evident că adevărata artă creştină s-a născut în Bizanţ şi, chiar după căderea Constantinopolului (1453), arta bizantină a influenţat arta creştină pentru o foarte mare perioadă de timp. Din acest motiv şi periodizarea pe care o folosim se va raporta la arta bizantină astfel:



[6] Într-una din rugăciunile de la Sfânta Liturghie preotul se roagă să primească fericirea „Dă-ne nouă să ne împărtăşim cu Tine, mai cu adevărat, în ziua cea neînserată a Împărăţiei Tale" (Rugăciune la punerea miridelor în Potir).

1.) **Perioada prebizantină.** Este caracterizată de multe ori ca fiind de fapt o artă de factură romană cu motive şi teme creştine (sec. I-IV). Această perioadă, caracterizată de persecuţii asupra creştinilor, dovedeşte mai cu seamă nesiguranţă, incertitudine privind mijloacele de expresie şi mai cu seamă lipsă de unitate privind acceptarea reprezentările sacre. În general arta acestei perioade foloseşte mijloacele de expresie ale culturii în sânul căreia comunităţile creştine s-au dezvoltat (greco-romane, siriană, egipteană etc.).

2.) **Arta bizantină** (sec. IV-XV). Caracteristica ei principală este *elementul creştin* care se regăseşte în toate domeniile de exprimare artistică. Născută pe ţărmurile Propontisului, arta bizantină va influenţa capital întreaga artă a lumii civilizate. După căderea Constantinopolului arta bizantină se va regăsii (cu influenţe locale) în arta ţărilor creştin ortodoxe care vor rămâne fidele (cu câteva sincope locale) până azi artei bizantine. Din acest motiv specialiştii vorbesc şi de ***o artă post-bizantină,*** dezvoltată mai ales în spaţiul răsăritean ortodox.

3.) **Arta creştină apuseană medievală** (sec. IX-XVIII). Este o artă născută din arta bizantină dar diferită de aceasta, dezvoltată mai cu seamă în Europa occidentală (dar nu numai) şi legată mai cu seamă de Biserica catolică. Caracteristica generală a acestei arte este căutarea a noi forme de exprimare în arhitectură şi, mai cu seamă în artele vizuale. Stilul romanic, gotic, renascentist, baroc sunt numai câteva dintre curentele şi stilurile artistice care au dominat arta apuseană.

4.) **Arta creştină modernă** este o artă a frământărilor, a noilor mijloace de expresie, a abandonării vechilor canoane şi simboluri creştine; este o artă a drumurilor noi. Tensiunea aceasta a fost resimţită mai cu seamă în Occident, acolo unde, lipsită de fermitatea canonului şi de funcţiunea sa liturgică, arta creştină a păstrat legătura cu Biserica doar prin temă, nu şi prin formă. Din acest motiv, de cele mai multe ori, arta creştină modernă pare chiar lipsită de sensul sacru.

Cu siguranţă că *arta creştină are o dimensiune universală şi atemporală*. Cu toate acestea ea răspunde şi unor *necesităţi specific regionale sau etnice*. Ea operează pentru o comunitate creştină dintr-un anume spaţiu şi timp, de aceea împrumută şi elemente artistice locale sau etnice care ne dau posibilitatea să vorbim despre o artă creştină rusă, sârbească, românească etc.

**Bibliografie:**

1.) OZOLIN, Nicolas, *Chipul lui Dumnezeu, chipul omului,* Ed. Anastasia, Bucureşti 1998 (în special capitolul *Câteva observaţii despre deosebirea duhurilor în artă*, pp. 69-80)
2.) STĂNILOAE Dumitru, *Idolul ca chip al naturii divinizate şi icoana ca fereastră spre transcendenţa dumnezeiască,* în Rev. „Ort", An. XXXIV (1982), nr. 1;
3.) VANCA, Dumitru, *Icoană şi cateheză*, Alba iulia 2005, Ed. Reîntregirea, pp.15-20;
4.) USPENSKY Leonid; BOBRINSCKOY Boris; BIGAM Stephan; BIZĂU Ioan, *Ce este Icoana ?,* trad. V. Manea, AlbaIulia, Ed. Reîntregirea 2005.

# ARTA BIZANTINĂ

## I. Generalităţi

Studiul artei bizantin-creştine este important cel puţin din două motive. Mai întâi pentru că arta creştină a luat formă şi s-a desăvârşit în spaţiul geografic desenat de Imperiul Bizantin; în al doilea rând pentru că arta Europei moderne este tributară artei bizantine din care se trage şi pe care o moşteneşte.

Căutând cuvinte cheie pentru a definii arta bizantină oricine se opreşte asupra *arcului, boltei şi cupolei pe pandantive* – în arhitectură (venite din tradiţiile milenare ale Asiei Mici), iar in artele plastice *icoana*[7]*, fresca* şi *mozaicul*. Lucrurile însă sunt mult mai complicate. Arta bizantină, este rezultatul unei evoluţii lente, elaborate, în care „împrumuturile cultural-artistice" provin din mai toate culturile cu care Bizanţul a venit în contact. Cu toate acestea arta bizantină nu este eclectică; influenţele şi împrumuturile acestea au fost amestecate în creuzetul artistic clădit pe ţărmul Bosforului, au fost modelate de teologia Părinţilor şi turnate în formele credinţei creştine - coloana vertebrală a întregii civilizaţii bizantine fiind legătura indisolubilă cu Biserica lui Hristos.

Specialiştii în istoria artelor consideră că trei au fost influenţele majore în arta bizantină:

**a) Din Siria,** *in arhitectură si sculptură*, provin forme de ornamentaţie sculpturala (foaia de acant, frunza dreapta, foi groase dantelate, forme geometrice: cercuri, rozete, stele si figuri zoomorfe), folosirea pietrelor cizelate si a contrastelor de culori in ornamentaţia externa, iar *in pictura* o noua tradiţie iconografica, opusa celei eleniste, o tradiţie mai realista, mai dramatica si care căuta sa se apropie mai mult de natura, sa redea in chipurile umane expresia individuala, iar in scenele istorice si in compoziţii, reprezentarea mai mult veridica decât simbolica sau convenţionala.

**b) Din Egipt** arta bizantina a luat altarul triconc (treflat) si ornamentaţia bogata, mai ales cea sculpturala si picturala. De la Alexandria, celebru centru al culturii eleniste Bizanţul moşteneşte gustul pentru scenele pitoreşti (cu peisaje şi motive arhitecturale în fundal), cu figuri alegorice şi probabil gustul decoraţiei policrome; îndeosebi iconografia bizantina păstrează din tradiţia alexandrina atitudinea nobilă. Hieratică a personajelor, liniile clasice ale draperiilor vestimentare, gesturile măsurate, compoziţia echilibrată

[7] Aici nu avem în vedere sensul larg de imagine religioasă, ci sensul său restrâns de obiect de cult supus veneraţiei credincioşilor.

si simplă, pe care o consacrase arta greaca.

**c)** Alături de Siria, **Asia Mica si Armenia** joaca un rol esenţial mai ales in formarea arhitecturii bizantine; aci se pare că au fuzionat prima dată bazilica de tip elenist (cu absidă) cu bolta şi cupola persana, sprijinita pe conuri de unghi (importata din Armenia) – formă arhitecturală care face tranziţia de la tipul bazilical pur la cel bizantin. Meşteşugul savant al arhitecţilor anatolieni înlocuieşte cupola aceasta, cu cupola pe pandantive, forma specifica a arhitecturii bizantine.

Ca mediu de exprimare, arta bizantină cunoaşte două curente: **cel aulic-nobiliar** şi cel **popular-monahal**. Cea dintâi este arta oficială a curţii imperiale şi a catedralei. Savantă, scumpă şi elaborată, arta aceasta apelează mai mult la formele clasice ale artei pe când cea de-a doua, austeră şi dramatică în acelaşi timp este modul de exprimare a claselor medii (călugări, militari, comercianţi, meşteşugari şi ţărani) căutând mai cu seamă realismul şi pitorescul. Dacă primul curent s-a exprimat pregnant în sec. - VI-XII, cel de-al doilea a luat amploare mai cu seamă după impunerea curentului athonit în civilizaţia bizantină şi a devenit quasinormativ după căderea Imperiului Bizantin.

## II. Periodizare:

În general se consideră că istoria artei bizantine se suprapune temporal peste Istoria Imperiului Bizantin de aceea periodizarea istoriei artei bizantine va urma periodizarea culturii şi civilizaţiei bizantine în general. Problema delicată este faptul că nu există o părere unanimă cu privire la începuturile Imperiului Bizantin. Unii istorici consideră că naşterea sa trebuie pusă în timpul domniei lui Diocleţian (284-305) care a împărţit împeriul în *pars Orientis* şi *pars Occidentis*. Alţii plasează evenimentul naşterii Bizanţului în timpul domniei lui Teodosiu I (379-395) şi a victoriei creştinismului împotriva păgânismului, sau, după moartea sa, în 395, în momentul divizării Imperiului în jumătăţile de vest şi de est. Alţii plasează această dată mai târziu, în 476 la abdicarea forţată a ultimului împărat roman de apus.

La fel stau lucrurile şi în ceea ce priveşte sfârşitul acestui imperiu. Unii consideră 29 mai 1453 (căderea Constantinopolului sub turci) data la care Imperiul Bizantin s-a stins, în timp ce alţii mută această dată la anul 1461 când istoria consemnează căderea Imperiului de Trapezunt. Există specialişti care consideră că istoria bizantină nu s-a încheiat odată cu sfârşitul administraţiei bizantine şi că civilizaţia şi cultura bizantină a continuat în ţinuturile limitrofe (bulgari, sârbi, ruşi, români) şi la Muntele Athos unde s-a dezvoltat o artă bizantină cu particularităţi locale.

Totuşi, din raţiuni didactice vom folosi în prezentul curs o periodizare convenabilă, uşor didactică, marcată şi de evenimente istorice majore.

1. **arta creştină timpurie**. Este perioada care premerge statului

creştin bizantin. Perioada este caracterizată de persecuţii aprige împotriva creştinilor care nu şi-au putut dezvolta o artă în adevăratul sens al cuvântului. Elemente artistice reprezentative în această perioadă sunt câteva picturi păstrate în catacombele romane precum şi în complexul de la Dura Europos. Chiar dacă nu poate fi încadrată strict în ceea ce numim artă bizantină, perioada aceasta este importantă pentru identificarea rădăcinilor.

2. **începutul artei** bizantine (secolele al IV-lea si al V-lea). Istoria consemnează data de 8 nov. 324 ca data la care s-a născut capitala bizantină: Constantinopol. Deşi încă nu se poate vorbi de o artă cu adevărat bizantină, ci mai mult de o artă creştină cu mijloace de expresie greco-romane, şi în contrast cu manualele de Istoria Artei, vom fixa aici *incipit* –ul artei bizantine întrucât pragul acesta fixează iniţierea cadrului politic care a generat cultura bizantină. Nimeni nu poate tăgădui adevărul că în ciuda unui instrumentar artistic de factură păgână, arta creştină îşi caută încă de acum propriul drum, propria identitate.
3. **epoca de aur** a lui Justinian şi a urmaşilor săi (sec. VI-VII) este perioada în care se poate consemna clar şi fără echivoc naşterea unei arte noi: arta creştină. În această perioadă frumosul artistic este pus în slujba Bisericii: toate domeniile artistice, dar mai cu seamă arhitectura, pictura, mozaicul, sculptura, orfevrăria etc. vor căuta să exprime măreţia lumii care va să vină şi strălucirea Împărăţiei Cerurilor. Începutul acestei perioade este marcat de construirea Bisericii Sf. Sofia din Constantinopol (532-537).
4. **perioada iconoclasta** (secolele VII-IX) a avut o influenţă nefastă asupra artei bizantine mai cu seamă asupra picturii şi sculpturii. Scopul declarat al iconoclaştilor, susţinuţi de cercurile înalte ale puterii bizantine, a fost de a purifica arta de reprezentările idolatre. În această perioadă au fost distruse nenumărate icoane, frescele şi mozaicurile au fost acoperite, moaştele sfinţilor distruse… arta sacră bizantină a trăit între 726 şi 843 cea mai neagră perioadă. Din punct de vedere doctrinar, în ciuda susţinerii comune a teologiei iconodule (hotărârile Sinodului VII ec.- 787), Apusul va crea o nouă artă în care normativ nu va fi canonul şi Tradiţia, ci imaginaţia artistului.
5. **reconstrucţia** din timpul dinastiilor macedonene şi comnene (secolele IX-XIII). Perioada aceasta este marcată de renaşterea artei (pictură şi arhitectură) după criza iconoclastă dar şi acutizarea tensiunilor dintre creştinismul de Răsărit şi cel de Apus şi, în cele din urmă, ruptura definitivă (1054). Din punct de vedere politic în această perioadă apare în Răsărit Imperiul Latin (1204-1261). În această perioadă ia naştere şi se dezvoltă o nouă spiritualitate cu o formă de artă particulară: Muntele Athos. Arta

și spiritualitatea athonită va influența definitiv arta creștină răsăriteană mai cu seamă după căderea Bizanțului sub turci.

6. **renașterea sub paleologi** – sec. XIII-XV (1261-1453). Recucerirea Constantinopolului și reinstaurarea împăraților bizantini a adus în Bizanț un suflu artistic nou. Paradoxal, dacă din punct de vedere politic această perioadă este una de decadență, din punct de vedere artistic aceasta este una dintre cele mai glorioase ale Imperiului Bizantin. Pierzând în strălucire și prețiozitate materială, arta paleologilor va câștiga în subțirime, rafinament, dar mai cu seamă în adânciri dogmatice.
7. **Bizanț după Bizanț**. După fatidicul an 1453 cultura și arta bizantină a supraviețuit și chiar s-a dezvoltat în forme locale în lumea creștină periferică vechiului Imperiu, zone care se aflau departe de tăvălugul turcesc – cum a fost Rusia – sau care aveau o autonomie relativă cum au fost Țările Române. În aceste zone arta creștină, păstrând în continuare elemente bizantine a supraviețuit în forme artistice național-locale. Fără a mai atinge vreodată apogeul cunoscut în vechiul Bizanț, arta acestei perioade rămâne fidelă doctrinei și canoanelor Bisericii Ortodoxe.

**Cursul III**

# ARTA CREŞTINĂ A PRIMELOR SECOLE (PREBIZANTINĂ)

Primele trei secole sunt relativ sărace în manifestări artistice cu caracter creştin. Desigur se poate invoca atât teama de represalii din partea autorităților cât şi distrugerilor la care au fost supuse creațiile şi operele creştine. Evident nu putem scoate din această ecuație nici teama creştinilor de a comite aceleaşi greşeli pe care le-a comis cultul şi cultura păgână. Acuzând antropomorfismul culturii păgâne creştinii nu puteau decât să refuze manifestările artistice în cult. De aceea, în marea lor majoritate, creştinii au refuzat la început orice forme de manifestare material-simbolică a sacrului. Această atitudine se poate observa în cuvântarea Sfântului Ştefan în fața sinedriului: «*Cel preaînalt nu locuieşte în temple făcute de mâini omeneşti*» (Fap.7,48), precum şi în scrierile primilor apologeţi: «*Dacă n-avem temple și altare credeți că ascundem ceea ce cinstim? […] ce templu să-I ridic, când întreaga lume făcută de mâinile lui nu l-ar putea cuprinde? Chiar dacă eu, ca simplu om pot avea o întindere mai mare de pământ, voi pute închide într-un mic templu puterea unei măriri atât de nemăsurate?*»[8] şi reflectă dialogul Mântuitorului cu femeia samarineană: «*vine ceasul, și acum este, când nici pe muntele acesta, nici în Ierusalim nu vă veți închina Tatălui*» (Io. 4, 21) pentru că «adevărații închinători» se vor închina «în duh şi în adevăr».

Se pare că acesta a fost unul dintre motivele pentru care primii creştini nu foloseau spații de cult speciale. Este posibil ca aceştia, cel puțin în zonele depărtate de Ierusalim, să fi folosit pentru adunările liturgice sinagogile din diaspora. Posibilitatea aceasta este întărită şi de lipsa unei delimitări clare față de iudaism de care sau simțit încă legați până la dărâmarea Ierusalimului.

Primele reprezentări iconografice care ni s-au păstrat sunt datate la începutul sec. III şi provin fie din spațiile funerare romane (catacombe) fie din aşa-numita „domus eclesiae" de la Dura Europos (în actualul Irak). Datorită condițiilor istorice diferite cele două mărturii dovedesc şi o atitudine diferită față de artă. Dacă la Roma se practica mai cu seamă o artă simbolică fără spații de cult „la vedere", în răsărit arta avea deja un caracter programatic (Casa-biserică de la Dura era un loc de cult cunoscut în comunitate; pereții erau decorați cu scene biblice – paraliticul, femeia samarineancă, Adam şi Eva – scene care acompaniau ritualul ce se desfăşura în apropiere: euharistia sau botezul.)

## 3. Catacombele

---

[8] MINUCIUS FELIX, ***Octavius,*** *32,1*, trad. introd şi note, Prof. N. Chiţescu şi colab, în PSB vol.3, IBM, Bucureşti 1981, p. 386.

Cercetările ultimului secol au arătat că legendele pioase despre catacombe ca prime spații de rugăciune sunt nefondat. Catacombele au fost spații exclusiv funerare. ***Cel puțin în primele trei veacuri ele n-au fost spații destinate adunărilor euharistice împlinind doar funcțiunea de cimitire subterane.***

Fiind locuri binecunoscute oficialităților, creștinii adunați pentru cult ar fi fost într-un permanent pericol; pe de altă parte, spațiul îngust nu ar fi putut oferi un loc potrivit cultului[9]. Singurele spații în care s-ar fi putut desfășura ceremonii liturgice sunt așa-numiții cubiculi care arareori pot adăposti o adunare mai mare de 50-60 de persoane. Construirea unor cubiculi de mari dimensiuni, care să poată permite ample ceremonii religioase au fost atestate abia în prima jumătate a sec. IV. Acum apar spații interioare impresionante cruciforme, circulare sau absidiale, prevăzute cu coloane, pilaștri, arhitrave și decorați cu marmură ori mozaic. Mobilarea interiorului însă nu evocă însă un spațiu liturgic. Scaunele, băncile, nișele reclamă mai curând banchetele funerare *(refrigerium)* decât liturghii euharistice destinate comunității.

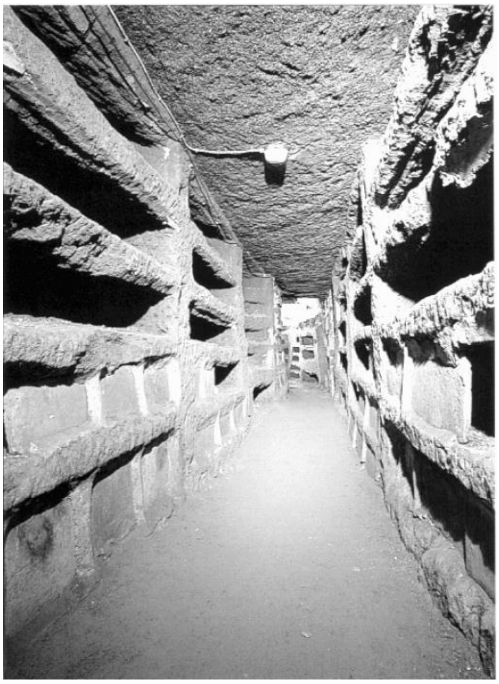


**Foto 1: Interiorul unei catacombe-coridor**

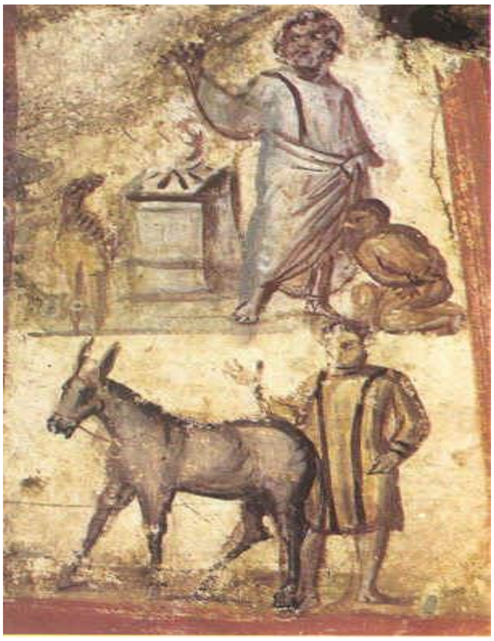


**Foto 2: Jertfa lui Avraam, pictură din catacombe**

Pe de altă parte cultul martirilor nu ajunsese la o dezvoltare semnificativă care să impună liturghii euharistice pe mormintele acestora. Mormintele martirilor nu erau construite încă sub formă de masă liturgică. Cazul episcopului martir Sixtus (+ 258) este o firavă excepție care nu poate

[9] L. BOUYER, ***op. cit.*** p.31

confirma ipoteza unor ample liturghii.[10]

Intervenţii majore în sistematizarea catacombelor pentru adăpostirea unor adunări euharistice au fost semnalate doar din timpul papei Damasus (366-384). Dar chiar şi într-o astfel de situaţie catacombele au fost doar spaţii de cult ocazionale.

Din acest motiv socotim că ***aceste construcţii n-au avut nici o influenţă asupra arhitecturii creştine timpurii***. Singura sferă în care catacombele pot emite pretenţii este *cultul martirilor*, amplu dezvoltat şi susţinut la Roma.

Provenind în mare măsură dintre păgâni, primii creştini au purtat cu ei în biserică modul de exprimare artistică a culturii păgâne. Este interesant faptul că în aceeaşi perioadă în Roma apar şi catacombe iudaice în care sunt folosite deseori reprezentări antropomorfe, lucru interzis în arta iudaică tradiţională.

Reprezentările unor legende păgâne pe pereţii catacombelor, cum ar fi Eros şi Psiche, Orfeu, Ulise şi călătoriile sale, Crioforul etc. sunt modalităţi de a exprima pe de o parte idei universale cum ar fi existenţa într-o viaţă viitoare, nemurirea sufletului, grija celor vii pentru cei morţi, peregrinarea sufletelor spre locaşurile veşnice; pe de altă parte alegoria era o formă de ascundere a mesajului creştin sub haina culturii universale păgâne prigonitoare în acea vreme. În orice caz primii creştini au reuşit să facă din arta catacombelor o artă cu mesaj cifrat[11]: alegoria imagistică, imaginile-simbol (păunul, palmierul, viţa-de-vie, delfinul, etc.) sunt semnele care comunică creştinului concepte despre viaţa viitoare, iertare. Din această cauză se afirmă, pe bună dreptate că **arta catacombelor este o artă alegorică şi simbolică.**

## 4. Dura Europos

Spre deosebire de arta creştină din Roma, arta dezvoltată în Răsărit, cel puţin în singurul monument de arhitectură şi de artă creştină păstrat din primele veacuri, casa-biserică de la Dura Europos (infra), demonstrează o artă mult mai dispusă să descopere, să comunice direct mesajul creştin[12].



---

[10] *Ibidem*, p.35.

[11] Acest aspect al primelor reprezentări artistice creştine trebuie corelat cu disciplina arcanului care prevedea prezentarea învăluită a tainelor creştine până la momentul botezului.

[12] Dura Europos a fost o cetate elenistică fortificată, ridicată în 303 de către seleucizi. În anul 165 a fost cucerită de către romani şi abandonată după 265-267. Vântul, nisipul sau mâlul a făcut ca localitatea să dispară cu totul, ruinele sale fiind descoperite întâmplător în 30 mart. 1920 de către un soldat în timp ce săpa nişte tranşee. Cercetările întreprinse ulterior au scos la lumină în mijlocul vechii fortăreţe, pe lângă multe temple păgâne, o sinagogă şi o biserică tip casă ceea ce dovedeşte un spirit tolerant al administraţiei romane în această zonă foarte departe de încrâncenarea anticreştină din alte zone ale Imperiului.

Casa-biserică de la Dura este veriga care face tranziția între un creştinismul non instituționalizat al sec. I – „fără temple şi altare" – la cel al sec. IV când locul de cult devine o clădire tot mai elaborată, cu „spații specializate" şi decorate în funcție de lucrările sacramentale desfăşurate acolo. Picturile de la Dura ne descoperă chiar o artă programatică, o artă cu tendințe. Decorațiile murale de la Dura nu sunt întâmplătoare, ele acompaniază lucrarea liturgică ce se desfăşoară în apropiere.

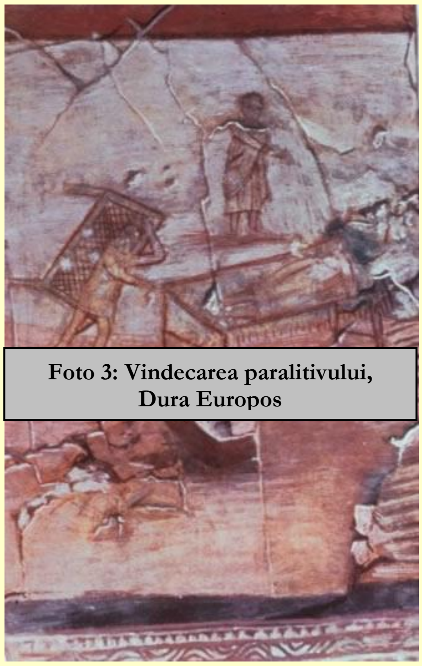


**Foto 3: Vindecarea paralitivului, Dura Europos**

Clădirea creştină de la Dura este dotată nu doar cu o cameră de adunare liturgică ci şi cu spații cu specificații şi destinații exacte: un baptisteriu, sala catehumenală, biserica propriu-zisă. Astfel, baptisteriul era o cameră (în foto camera D) aparte de încăperea unde avea loc serviciul liturgic iar picturile care decorează această cameră sugerau apa (femeia samarineană), păcatul şi iertarea, vindecare spirituală şi fizică (Adam şi Eva precum şi paraliticul vindecat) etc.

**Bibliografie:**

1. Frederik Tristan, *Primele imagini creştine*, Edit. Meridiane [Artă şi Religie], Bucureşti 2002.
2. http://www.catacombe.roma.it
3. http://www.le.ac.uk/archaeology/stj/dura.htm

Cursul IV

# „CASA TATĂLUI MEU”

## I. Spaţiul sacru şi spaţiul profan

Omul din toate timpurile, religios sau nu, a trăit în spaţiul care îl înconjura cu intensitate diferită. ***Spaţiul nu este omogen***. El este alcătuit din locuri calitativ diferite sau, cum spune Eliade «*spaţiul omogen prezintă rupturi şi spărturi*» care permit circulaţia, în anumite condiţii, dintr-o parte în alta. «Lipsa de omogenitate spaţială se reflectă în experienţa unei opoziţii între spaţiul sacru, singurul care este real, care există cu adevărat, şi restul spaţiului, adică întinderea informă care îl înconjoară.»[13]

Chiar şi pentru omul nereligios spaţiul nu este uniform; de aceea manifestă atitudini şi ataşamente diferite: într-un fel ne comportăm în casă, în alt fel la teatru, în locuri publice, în natură etc. ***Calitatea spaţiului ne condiţionează comportamentul.*** Trebuie însă să spunem că diferenţa calitativă a spaţiului este un produs al multor factori: religioşi, economici, sociali, culturali etc.

Pentru omul religios spaţiul sacru este calitativ superior oricăruia pentru că stă în strânsă legătură cu Dumnezeu. Fiind mai puternic calitativ el este şi mai înfricoşător: *«Cât de înfricoşător este locul acesta !»* zice Iacov la Betel (Fac. 28, 17). De aceea şi comportă o atitudine plină de reverenţă: *«Nu te apropia aici! Ci scoate-ţi încălţămintea din picioarele tale, căci locul pe care calci este pământ sfânt !»* (Ieş.3,5). Calitatea aceasta este o consecinţă a legăturii sale cu lumea superioară a sferelor spirituale, pe de altă parte, din faptul că spaţiul sacru este o poartă care deschide spre o altă lume o altă realitate, care scapă categoriilor creaturale: *„Aceasta nu e alta fără numai casa lui Dumnezeu, aceasta e poarta cerului!”* (Fac. 28, 17). Fiind deosebit de întinderea uniformă din juruul său, fiind puternic şi înfricoşător, spaţiul sacru este marcat şi delimitat: *„Apoi s-a sculat Iacov dis-de-dimineaţă, a luat piatra ce şi-o pusese căpătâi, a pus-o stâlp şi a turnat pe vârful ei untdelemn. […] Iar piatra aceasta, pe care am pus-o stâlp, va fi pentru mine casa lui Dumnezeu şi din toate câte-mi vei da Tu mie, a zecea parte o voi da Ţie”*. (Fac. 28, 18.22).

Purtând această amprentă a diferenţei de calitate, lumea omului religios şi arhaic este mereu întreruptă de limesuri care marechează/atenţionează trecerea dintr-n loc în altul: poarta, pragul, porticul, iconostasul sunt astfel semne vizibile a demarcaţiei dintre spaţii diferite calitativ iar trecerea dincolo

[13] Mircea ELIADE, ***Sacrul şi Profanul***, Humanitas, Bucureşti 1995, p. 21

se face numai în urma unor ritualuri.

De existenţa spaţiului sacru atârnă însăşi existenţa lumii materiale**.** ***Lumea este creată şi organizată pornind de la acest spaţiu***, singurul în măsură să coaguleze "haosul" din univers. Eliade observă că şi în cele mai moderne oraşe sau cartiere există "centre" care coagulează întreaga arhitectură a spaţiului, ca oarecând "axis mundi" în vechile civilizaţii.

Datorită acestui atribut de „organizator şi coagulant" al lumii materiale orice nouă aşezare omenească se organizează după ce spaţiul sacru a fost identificat şi delimitat. Nicicând însă omul nu şi-a arogat superbia de a indica singur acest loc în care EL acceptă să se descopere. Întotdeauna spaţiul acesta este ***indicat prin hierofanii***, semne exprese ale voinţei divine: Avraam merge să aducă jertfă *«în muntele pe care ţi-l voi arăta Eu.»*(Fac. 22,2) iar când aceasta nu se întâmplă omul identifică locul sacru ***prin provocare*** ca în cazul *Legendei Mănăstirii Putna*. Niciodată alegerea nu aparţine omului, în mod arbitrar, cum se întâmplă în zilele noastre.

## II. Spaţiul de cult înainte de Hristos

### Locurile de cult în vechime

La venirea Mântuitorului mai toate religiile Orientului aveau clarificată ideea de "spaţiu sacru". Iniţial aceste spaţii erau simple ***locuri naturale*** marcate de diverse obiecte: o piatră, un stâlp, un copac, etc. De obicei acestea erau *locuri mai înalte, frumoase, care şi prin peisaj sugerau prezenţa divină*. În sfânta Scriptură cele mai cunoscute locuri pentru altarele păgâne erau ***"dumbrăvile sacre"*** (III Reg.18, 19).

Odată cu evoluţia societăţii omul a construit pentru lumea fiinţelor spirituale locuri speciale care să-i poată facilita întâlnirea cu ele. Construcţii simple la început, nu cu mult diferite de propriile locuinţe, acestea au evoluat în forme complexe şi măreţe, demne de cei ce „locuiau". La apariţia creştinismului toate religiile lumii mediteraneene aveau temple impresionante prin dimensiuni, formă şi decoraţiuni.

*Elementele comune* ale acestor construcţii erau diferenţa impresionantă faţă de mai umilele construcţii personale şi civile şi mai cu seamă ***dispunerea pe locuri înalte*** şi ***orientarea spaţială***. De cele mai multe ori aceste construcţii şi clădirile anexe erau ***rezervate exclusiv clericilor*** şi deserventţilor acestora, fiind interzise maselor de credincioşi. Chiar şi aşa, pentru a sugera absoluta transcendenţă, chipurile zeilor erau păstrate uneori în ***camere speciale***, cu lumină puţină sau deloc, în care până şi persoanele autorizate intrau extrem de rar (la evrei, Sfânta Sfintelor).

### 5. Lăcaşurile de cult la evrei

Ca şi în cazul celorlalte religii iudaismul trăieşte mai întâi „un cult în aer

liber”. Altarele la care se închinau evreii înainte de a primi Cortul Sfânt erau construcţii simple, din piatră nefasonată, ridicate ad-hoc (Fac. 22, 9; 33,20; 35,1-7; 3 Reg. 18, 30-32).

După ieşirea din Egipt, la porunca Domnului, Moise a construit **Cortul Mărturiei** (Ieş.25,8) după planuri şi detalii primite direct de la Iahve (Ex. 25, 40) şi cu „artişti” desemnaţi tot de El (Ex. 31, 23). Astfel se întărea ideea că locul de cult este un spaţiu ce nu aparţine acestei lumi.

**Cortul – loc sfânt.** Felul în care se raportau evreii la locul de cult derivă din felul în care se raportau la Dumnezeu. El şi lucrurile Sale erau sfinte prin excelenţă *(qadosh)*. Celelate persoane sau lucruri ce intrau într-o anume relaţie cu El se bucurau de o sfinţenie oarecum inferioară *(qodesh)* erau consacrate: aşa sunt denumiţi primii născuţi, persoanele liturgice, sabatul etc. În schimb *qadosh* este un adjectiv care se referă la o transcendenţă pură, despărţit de lume iar cu acest termen era calificat şi locul de cult al lui Iahve. Spaţiul sacru apare astfel în literatura iudaică veche nu ca un loc con-sacrat prin relaţia sa cu Iahve ci un loc separat de lumea obişnuită; sfinţenia sa nu este rezultatul unei acţiuni de con-sacrare ci este un dat, rezultat al prezenţei lui Iahve acolo.



**Foto 1: Cortul mărturiei (reconstituire)**

Construcţie din lemn, piele şi ţesături alese, cortul era Casa lui Dumnezeu şi ***adăpostea cele mai sfinte obiecte:*** Tablele Legii, Thora, toiagul lui Aaron şi năstrapa cu mană[14] şi era ***loc al întâlnirii dintre Moise-popor şi Iahve*** (Fac. 25,22).

Ca formă, **Cortul** avea două încăperi: Sfânta şi Sfânta Sfintelor, spre apus. Clerul putea intra în cea dintâi dar în Sfânta Sfintelor doar arhiereul, de două ori pe an; bărbaţii, şi cu atât mai puţin femeile şi copii, nu aveau voie în Cort. Înlăuntru se mai aflau obiecte din aur şi argint necesare funcţiunilor liturgice: candelabrul cu şapte braţe, altarul tămâierii şi masa pâinilor. Clerul îşi împlinea funcţiunile liturgice zilnice în curtea exterioară în care se aflau jertfelnicul şi vasul de aramă pentru spălări. Poporul lua parte la funcţiunile liturgice asistând în curţi cu destinaţii specifice.

[14] Obiectele acestea aveau o importanţă fundamental-constitutivă a noii religii iudaice prin care era mărturisită transcendenţa absolută a lui Iahve, autoritatea şi puterea sa nemărginită, legitimitatea ierarhiei sacerdotale, anamneza perpetuă a legământului şi protecţiei divine manifestată în pelerinajul de patruzeci de ani din Pustiu.

**Templul – minune a arhitecturii.** Când Solomon a construit templul proiectat de tatăl său, regele David, toate spaţiile şi diviziunile interioare ale cortului au fost păstrate iar lucrurile sfinte (chivotul, candelabrul, masa punerii înainte etc.) au fost transferate în noua construcţie, numărată pentru frumuseţea sa între minunile arhitecturii antice. Clădirea avea suplimentar un pridvor la intrare, precum şi clădiri anexe destinate preoţilor, obiectelor necesare dar şi magazii pentru ofrande. Mai exista o curte rezervată preoţilor şi una bărbaţilor [În cel de-al doilea templu curţile interioare sunt ierarhizate şi mai mult prin apariţia curţii neamurilor şi chiar a femeilor. [15]]

Centru de cult şi simbol al unităţii naţionale, templul a fost singurul locaş de cult al evreilor până la captivitatea babilonică când a fost distrus (586 a H.). Reconstruit mai întâi sub Ezdra şi Neemia, iar mai apoi sub Irod cel Mare, templul a fost distrus definitiv odată cu Ierusalimul la anul 70 d H.

**Sinagoga – casa adunării.** În timpul exilului babilonic (sec. VI a H.) evreii nu mai puteau să aducă jertfe deoarece acest lucru nu era permis decât la Templu, în Ierusalim (Fac. 12: 13-14). Ei au continuat însă să se roage şi să studieze Tora în locuri de întâlnire speciale: **sinagoga.** Aici «ascultau şi studiau Scripturile, se rugau împreună şi îşi reafirmau sentimentul identităţii naţionale.»[16] De aceea sinagoga nu trebuie văzută neapărat ca un templu în miniatură (deşi uneori pare să sugereze acest lucru) ci este un loc de întrunire, de studiu, de judecată şi socializare.

Liturgic vorbind, cultul sinagogal era focalizat în două centre fizice: *arca Torei* şi *scaunul lui Moise* şi unul metafizic, simbolic: *Ierusalimul*[17].

a.) ***Arca Torei*** era amintirea vechiului chivot în care se păstrau Tablele Legii şi care acum nu mai păstrau decât sulurile textelor sacre. Arca era de departe cel mai sacru lucru din sinagogă.[18] Aceasta era protejată de un văl (de remarcat păstrarea paralelismului formal cu catapeteasma templului), iar înaintea ei se aprinde *menora*-sfeşnicul cu şapte braţe. Nefiind însă cea adevărată, noua arcă trimitea către o altă realitate - vechea arcă, a cărei loc fusese odinioară la Ierusalim. Din această cauză toate sinagogile aveau dispusă arca la intrare iar intrarea era orientată către Ierusalim, locul cel adevărat al Sfintei Sfinţilor.

b.) ***Scaunul lui Moise*** (Mt.23,2) era simbolul vizibil al relaţiei lui Dumnezeu, prin Moise, cu poporul său. În exerciţiul liturgic al lecturii sau explicării textului Torei, orice rabin sau evreu care avea dreptul să predice se afla în strânsă relaţie cu tradiţia şi învăţătura

---

[15] Lavinia & Dan COHN-SHERBOK, ***Introducere în iudaism***, Hasefer, Bucureşti 200, p. 108.

[16] L. & D. COHN-SHERBOK, ***op. cit.***, p.110.

[17]Louis BOUYER, ***Architettura e Liturgia***, Qiqaion, Bose 1994, p. 14-15

[18] Aducând aminte de Chivotul cu heruvimi - singura imagine admisă a prezenţei lui Dumnezeu - chivotul avea funcţiunea "locului gol", ca un fel de "tronul hetimasiei" în creştinism. Sacralitatea sa era de neatins chiar şi cu cele mai bune intenţii cum au fost cele ale lui Uzza (2 Reg.6, 6-7; 1Par.13,9-10).

predicată de Moise. Situată de cele mai multe ori în centrul sinogagii, pe un fel de scenă de cele mai multe ori (bema), Scaunul lui Moise era flancat de scaunele bătrânilor.

c.) ***Orientarea liturgică.*** Normele arhitecturii iudaice prevăd ca orice Sinagogă să fie construită şi orientată în funcţie de Ierusalim. În fapt orientarea aceasta geografic-spaţială era legată de templul din Ierusalim, axă a lumii şi a universului, într-o logică ierarhică: Israel în mijlocul neamurilor, Ierusalimul în mijlocul pământului făgăduit, templul în mijlocul Ierusalimului. (Iez. 5:5)

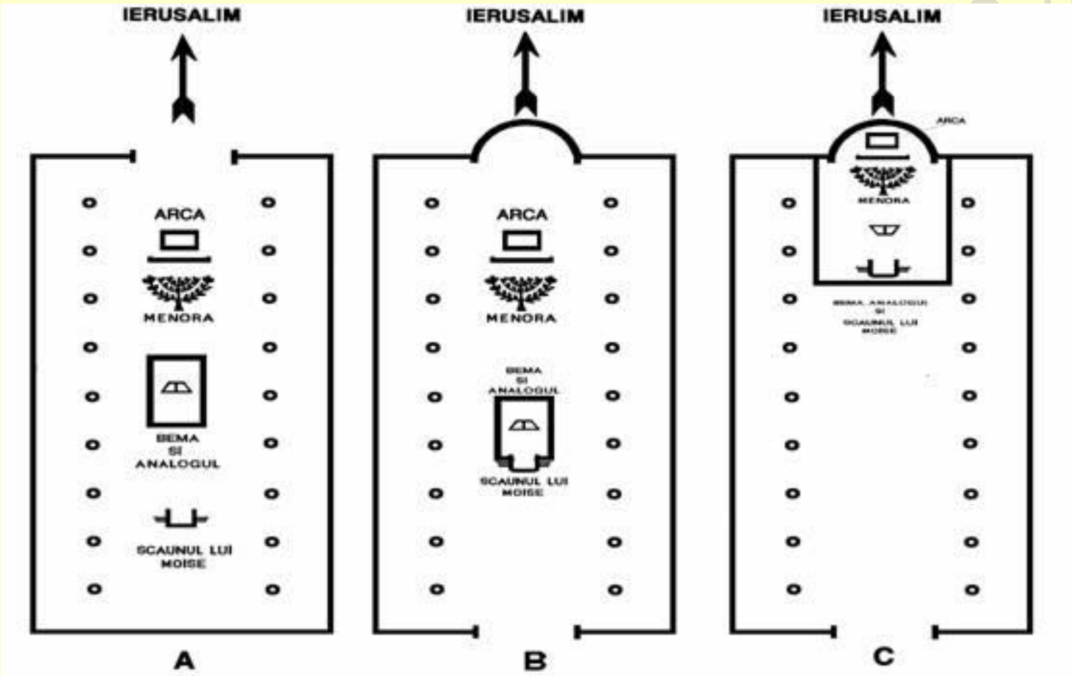



**Foto 2:** Evoluţia formei sinagogii de-a lungul vremii

Exista însă şi o orientare ad-hoc în timpul serviciului liturgic; adunarea se orienta şi se poziţiona în raport de funcţiunile liturgice aflate în desfăşurare: spre centru unde era bema, dacă era vorba de lecturi şi tâlcuiri, spre Ierusalim, dacă era vorba de rugăciuni. Această orientare a continuat chiar şi după distrugerea Ierusalimului.

Ca formă, sinagoga a evoluat, planul său interior şi dispunerea obiectelor sacre suferind modificări succesive (Foto 3).

# PRIMELE SPAŢII LITURGICE ALE BISERICII

Pentru studierea lăcaşului de cult creştin trebuie să recurgem la analiza siturilor arheologice precum şi a literaturii creştine care vorbeşte despre lăcaşul de cult. Aceste izvoare trebuie luate şi analizate împreună coroborând ceea ce vedem azi mai ales cu structura şi forma actualelor locuri de cult aparţinând Bisericilor necalcedoniene.

## I. Domus eclesiae

Cei mai mulţi cercetători sunt de părere că primii creştini au refuzat un cult instituţionalizat, cu clădiri special destinate cultului, dar au folosit clădirile care le erau la îndemână: templul din Ierusalim (mai ales pridvorul lui Solomon, unde-i găsim deseori adunaţi), sinagoga şi chiar în aer liber (Fap.16, 13).

După această primă fază, caracterizată de o confuzie generală şi un creştinism iudaizant, pe fondul dărâmării Ierusalimului şi a templului, şi implicit sfârşitul definitiv al "liturghiei sacrificiale", anul 70 a marcat ruptura definitivă de cultul ebraic şi de sinagogă[19]. În a doua fază, sau poate chiar dintru început acolo unde nu existau sinagogi care să ofere un spaţiu de întâlnire pentru micile comunităţi, ***casele particulare*** ale unor creştini înstăriţi au fost folosite ca locuri de întruniri.[20] Acestea ofereau mai multă siguranţă şi, cel puţin pentru acea perioadă când creştinii erau un grup restrâns de adepţi, erau suficiente.

Pentru adunările liturgice era folosit, cel mai probabil, ***triclinium***-ul, camera pentru luat masa, care prin forma sa rectangulară şi prin destinaţie era un spaţiu potrivit pentru astfel de întâlniri. Ipoteza potrivit căreia *atrium*-ul, ar fi fost spaţiul domestic folosit, este puţin probabilă, datorită faptului că era un spaţiu deschis, expus intemperiilor.[21] În camera aleasă pentru întrunire era amplasată o *masă mobilă* din lemn sau chiar din marmură, care să servească drept altar pentru Euharistie, sau chiar mai multe mese în cazul agapelor.

Cu timpul, cum numărul creştinilor începuse să crească, înăuntrul caselor a început să fie desemnată o ***încăpere special destinată exclusiv***

[19] Pierre JOUNEL, ***I luoghi della celebrazione,*** în *«Arte e Liturgia»,* San Paolo, Milano 1993, p. 287.

[20] «*Pea puternicul Teofil*» pare să fi fost o astfel de persoană care şi-apus casa la la dispoziţia creştinilor; După mărturia Sfântului Justin, acelaşi lucru l-ar fi făcut la Roma un oarecare Martin. *Apud* E. Branişte, *Lit. gen.,* p.282.

[21] Teorie susţinută de Gregory DIX, ***The Shape of the Liturgy,*** (cap I), Londra 1945, apud L. BOUYER, ***op. cit.*** p.32

***nevoilor de cult*** şi sustrasă de la orice altă folosire lumească sau profană, cum recomandă Origen.[22] Astfel de case pare să fi folosit Sfântul Justin Martirul la Roma.[23]

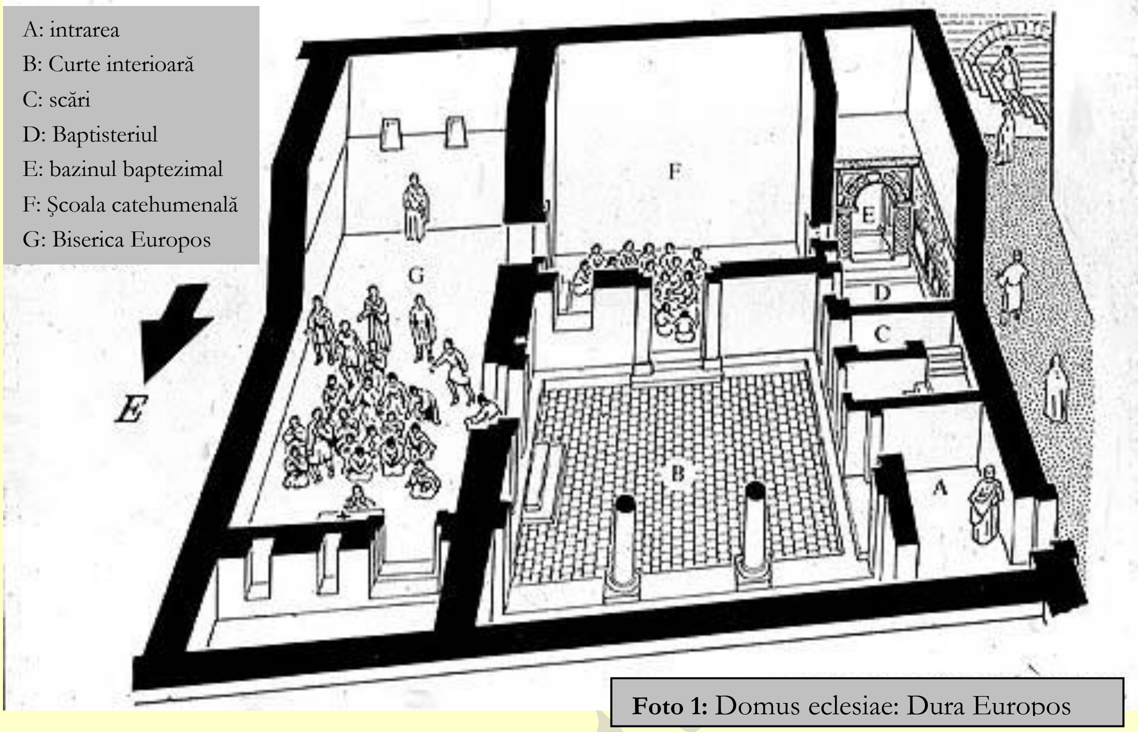



**Foto 1:** Domus eclesiae: Dura Europos

Mai târziu unele din aceste case au devenit în totalitate construcţii destinate adunărilor de cult (*εκκλισηα=adunare*). Cu timpul numele de adunare-*εκκλισηα* a trecut şi asupra construcţiei: *ο τησ εκκλησια οικο=domus eclesiae*. Termenul acesta, aplicat construcţiei propriu-zise, s-a păstrat în Apus la majoritatea popoarelor neolatine.

Astfel, încă din primele veacuri cuvântul biserică (*εκκλησια*)are două înţelesuri: 1.) *adunarea* credincioşilor şi, 2.) *construcţia* destinată întrunirilor lor cu caracter cultic.

Cât priveşte **obiectele de cult** folosite (farfurii, potire etc.), putem presupune că ele erau aveau un uz comun. Deşi în literatura Părinţilor din veacurile II-III potirul este pomenit întotdeauna cu apelativul *„Sfântul Potir”*. *Sfântul Disc* ca obiect special liturgic este menţionat doar în vremea episcopului Zefirin al Romei + 218[24]. La fel credem că s-a procedat şi cu veşmintele liturgice care, probabil, nu erau diferite de cele cotidiene (Deşi unii liturgişti consideră că felonul lăsat de Pavel în Troada – II Tim. 4, 13 – este o atestare istorică a felonului, majoritatea consideră că era o îmbrăcăminte uzuală în vreme[25].). ulterior ele au fost confecţionate după modelul celor din Vechiul

[22] ***Despre Rugăciune***, XXXI, 4-5, în PSB vol.7, p.286
[23] apud E. BRANIŞTE, ***Liturgica generală***, IBM, Bucureşti 1993, p. 282.
[24] E. Branişte*, Lit. gen.*, Edit. Galaţi, p. 228
[25] E. Branişte*, Lit. gen.*, Edit. Galaţi, p. 243

Testament.

În general informaţiile directe despre forma şi arhitectura bisericilor sunt destul de puţine şi ele se găsesc răspândite prin mai multe lucrări. Între acestea se pot număra lucrările lui Eusebiu de Cezareea, Constituţiile Apostolice (sec. IV), Testamentum Domini (sec. V).

În orice caz este destul de greu să se definească o tipologie clară a bisericilor creştine în primele veacuri.

## II. Primele biserici creştine (modelul sirian)

Se ştie că cele mai conservatoare Biserici, şi care au păstrat cel mai mult din forma primară a cultului, sunt Bisericile precalcedoniene (sirieni, copţii, abisinienii, armenii). De aceea formele arhitecturii creştine primitive trebuiesc căutate în arhitectura eclesiastică ale acestora.

Din cercetările efectuate s-a constatat o apropiere formală a acestor biserici cu vechea sinagogă. La fel ca într-o sinagogă, spaţiul interior al acestor biserici se organizează în jurul a două centre: ***bema*** şi ***altarul*** (sanctuarul). Acesta din urmă ia locul vechiului chivot (Arca Torei):[26]

1.) Locul central al navatei principale este ocupat de ***bema,*** pe care sunt amplasate câte un *analog* de fiecare parte, de pe care se fac lecturile şi de unde se rosteşte rugăciunea. Pe bema, în extremitatea dinspre altar găsim *chivotul*, acoperită de *văl*, precum şi *candelabrul.* De cealaltă parte a bemei, în locul scaunului lui Moise, este amplasat *scaunul episcopului*, înconjurat de cele ale clericilor.

2.) ***Altarul*** este amplasat în absida dinspre răsărit, de altfel singura absidă în vechile biserici siriace. Aici se află o masă, de multe ori sub formă de potcoavă, acoperită cu un fel de baldachin – *ciborium*, aşa cum vedem în unele icoane mai vechi care redau scena Împărtăşirea apostolilor.

Constatăm însă şi ***diferenţe majore***:1) prima este legată de absidă, care nu mai este ocupată de arcă (chivot) ci de ***Sfânta Masă***; 2) a doua este legată de ***orientarea spre răsăritul geografic***, nu spre Ierusalim; 3) o altă diferenţă este legată de ***acceptarea femeilor în spaţiul sacru,*** destinat în sinagogă doar bărbaţilor. Se procedează însă la o separare între bărbaţi şi femei printr-un grilaj uşor, un fel de cancelii, prin sau peste care femeile să poată vede şi auzi întreaga desfăşurare a serviciului liturgic.[27] De remarcat că această diferenţă s-a perpetuat până în zilele noastre ; există nenumărate sate în care spaţiul femeilor este delimitat de cel al bărbaţilor prin astfel de construcţii.

Cea mai întâlnită formă arhitecturală în plan este cea rectangulară cu



[26] Alberto PIOVANO, ***Le liturgie orientali***, (curs nepublicat), Padova 2001.
[27] L. BOUYER, ***op. cit.***, pp.23-24

două variante: cea de tip bazilical elenistic, cu trei navate despărţite de coloane şi o absidă în extremitatea opusă intrării, şi cea dreptunghiulară, dar în care, de multe ori lăţimea depăşeşte lungimea edificiului.[28]

Există şi forme arhitectonice mai deosebite, în general legate de aşa-numitele martiria – locuri comemorative legate de întâmplări din viaţă Domnului Hristos sau a unor sfinţi (Complexul Sf. Mormânt, sec. IV; Complexul Sf. Simeon Stâlpnicul etc.). Deşi foarte diferite (cruciform, circular, poligonal) aceste planuri au în comun orientarea în jurul unui centru, faţă de care edificiul se dezvoltă simetric.

**Foto 2:** Veche Biserică creştină de tip siriac

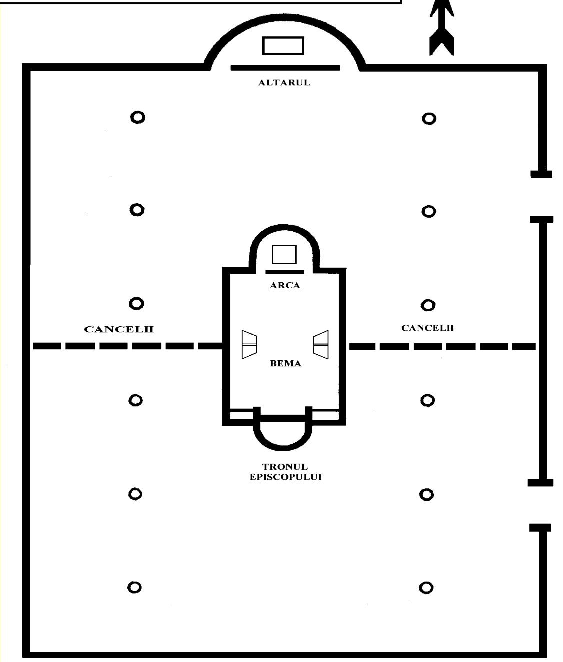
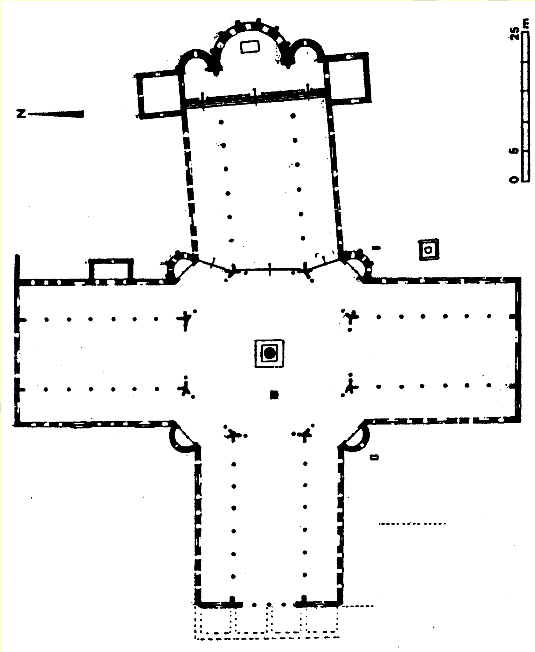



**Foto 3**: Planul Bisericii Sfântul Simeon Stâlpnicul



## 6. Mărturii privind primele biserici creştine

Deşi se pare că primii creştini n-au avut o atitudine favorabilă lăcaşurilor de cult, totuşi spre sfârşitul sec. II şi începutul celui următor apar menţiuni cu privire la spaţii proprii destinate cultului.

Astfel Tertulian pomeneşte o casă de rugăciune la Cartagina[29] iar Cronica din Edesa de o alta distrusă de o inundaţie în acest oraş şi reconstruită prin 313.[30]

De asemenea *Testamentum Domini, Didascalia celor 12 Apostoli* şi *Constituţiile Apostolice* dau indicaţii cu privire la forma şi împărţirea bisericilor precum şi la distribuirea diverselor categorii de credincioşi în interiorul

---

[28] U. MONNERET DE VILLARD, ***Le chiese della Mesopotamia***, în OCA Nr. 128 (Orientalia Christiana Analecta), Roma 1940, p. 97

[29] Adv. Valentinianos, 3 (PL 2, 580 A), apud E. BRANISTE, ***Lit. gen.***, p.283, nota 15.

[30] Apud ibidem, nota 16.

spaţiului.[31] Despre existenţa unor spaţii de cult înainte de veacul IV mai vorbesc Eusebiu de Ccezarea, Origen, sfântul Grigore de Nissa etc.

*«Din nefericire, nu se mai păstrează nici una dintre bisericile creştine dinainte de epoca lui Constantin cel Mare; toate au pierit fără urme, cele mai multe fiind dărâmate de către păgâni în ultimele persecuţii (mai ales sub Diocleţian), iar puţinele care au supravieţuit persecuţiilor au fost dărâmate, mai târziu de către creştini înşişi, care le-au înlocuit cu construcţii noi, mai mărețe şi mai încăpătoare.»*[32] Urmele unor astfel de vechi lăcaşuri de cult au fost identificate la Dura-Europos (Irak), despre care se crede că a fost iniţial fie o casă de locuit fie o sinagogă, transformată mai apoi în biserică; la Bin Birkilisse (1001 biserici), lângă Konieh în Asia Mică; în insula Delos; în Macedonia şi la Roma.[33] Datorită faptului că tot ce s-a păstrat sunt ruine şi fundaţii, de cele mai multe ori sub construcţiile actuale, este destul de greu să ne facem o idee clară cu privire la forma şi la distribuţia reală spaţiului din aceste clădiri.



## III. Teologia spaţiului sacru în creştinismul primar

Ca orice creaţie omenească, biserica, înţeleasă în sensul spaţiului de cult în care se desfăşoară funcţiunile liturgice, nu a fost creată din nimic. Ea se bazează pe tot ceea ce omul acumulase până atunci în materie de spaţiu sacru. De aceea trebuie să regăsim şi într-o biserică idei comune şi altor religii în legătură cu spaţiul sacru. Astfel, ca şi la religiile precreştine, regăsim în creştinism ***ideea diferenţei de sacralitate în interiorul spaţiului de cult*** (în anumite locuri au voie să pătrundă doar persoane autorizate***), ideea orientării geografice a construcţiei*** în direcţii prestabilite.

Pentru că primii creştini au provenit din iudaism, aceştia, în modul cel mai natural au adus odată cu ei şi câte ceva din înţelesul şi funcţiunile spaţiului sacru sinagogal sau templar. Am văzut până acum cât de asemănătoare sunt primele biserici creştine cu sinagoga. De asemenea, creştinismul împrumută din iudaism **motivele majore ale adunării cultice** (*qahal*):

a.) adunarea pentru ***ascultarea cuvântului***;
b.) adunarea pentru ***rugăciunea comună***;
c.) adunarea pentru ***sacrificiu,*** ca expresie văzută a relaţiei cu Dumnezeu.

Întrucât cele trei motive se desfăşoară în locuri diferite în spaţiul liturgic, acestea vor da naştere, cel puţin în primele veacuri, la o liturghie cu un aspect extrem de dinamic, necunoscut bisericilor de azi. Să analizăm puţin cele trei teme ale constituirii bisericii văzută ca adunare:

[31] Apud ibidem p. 284.
[32] E. BRANISTE, ***Lit. gen.,*** p.286
[33] ibidem, p. 287.

## 7. Ascultarea cuvântului

Aşa cum arată mai toate studiile de arhitectură liturgică, şi cum am încercat să prezentăm aici, prin formă şi orientare biserica dispunea de două centre corespunzătoare celor două părţi a Liturghiei. O primă parte se desfăşura în centrul bisericii (Liturghia cuvântului), acolo unde era amplasată *bema* şi de unde se făceau lecturile şi omilia, şi unde stătea şi episcopul. Înlocuind Tora, *Evanghelia* este adusă într-un mod solemn şi aşezată pe bema, pe un analog care ia locul *arcei*. (Pare-se din timpul persecuţiei lui Diocleţian, care dispusese arderea cărţilor creştinilor, aceştia le protejează de acum prin păstrarea lor într-un loc mai ferit, în afara spaţiului de cult de unde sunt aduse în timpul serviciului liturgic.) Astfel, episcopul, aşezat pe vechiul scaun al lui Moise, şi Evanghelia stau faţă în faţă, sugerând că episcopul este doar porta-vocea lui Hristos.[34]

## 8. Orientarea spre răsărit

In timpul lecturilor poporul urmărea citeţul sau predicatorul orientându-se fizic spre centrul bisericii unde era bema. Pentru rugăciune însă tot poporul se orienta înspre răsărit. Deşi la începutul sec. IV mai găsim biserici (Sfântul Mormânt, Biserica din Gheţimani) care nu sunt orientate spre răsărit, totuşi această practică tinde să se generalizeze.

Chiar şi azi în bisericile siriene unul din diaconi îndeamnă poporul care participă la slujbă: *«Să ne întoarcem spre răsărit!»*. Orientarea aceasta vine din convingerea că răsăritul este locul ultimei apariţii a lui Hristos (parusia*)*, *«Soarele dreptăţii»*, cântat de Zaharia (Lc.1,78). Astfel, noul simbolism în legătură cu ***orientarea liturgică are o conotaţie eshatologică***. Pentru creştini vechiul Ierusalim şi Sfânta Sfintelor nu mai are însemnătatea care o avea pentru evrei (mai cu seamă din anul 70 când a dispărut definitiv). El este înlocuit de Ierusalimul ceresc, o realitate dincolo de cea terestră. Creştinii nu mai aşteaptă reconstruirea vechiului templu ca evreii, pentru că noul eon şi noul templu, biserica – trup al lui Hristos – este realizată încă de aici.

## 9. Altarul

Motivaţia eshatologică a orientării liturgice determină o mutaţie în planimetria spaţiului interior. Hristos nu este prezent într-un loc anume ci acolo unde se celebrează misterul jertfei Sale. De aici rezultă un alt centru important pentru creştini: masa pe care se celebrează jertfa euharistică. ***Simbol şi amintire a Cinei celei de taină, masa este semnul vizibil al unei axe longitudinale ce uneşte*** *bema* ***(pe care se află episcopul şi Evanghelia mărturii vizibile ale autenticităţii Bisericii) cu*** *răsăritul,* locul lui Hristos. Astfel absida altarului nu închide această axă ci dimpotrivă o

[34] L. BOUYER, ***op. cit.***, p. 27.

deschide spre un orizont imaterial.

Importanţa altarului este accentuată şi de mişcarea fizică a întregii adunări care, adunată în jurul bemei pentru lecturi, omilie şi rugăciuni, se pune în mişcare, dimpreună cu episcopul, spre altar, pe a cărui masă îşi depun ofrandele şi în jurul căreia iau loc pentru banchetul euharistic.

Înlocuind pentru totdeauna sacrificiul templar, jertfa lui Hristos, celebrată în fiecare duminică, este reamintită permanent, mai ales prin ***crucea*** amplasată pe aceeaşi axă, în spatele Sfintei Mese.

Din cele prezentate constatăm continuarea şi în creştinism a temelor comune în religiile antice privind spaţiului sacru. Astfel ideea diferenţei calitative dintre spaţiul sacru şi cel comun, precum şi interdicţia pentru cei neautorizaţi de a pătrunde în acest spaţiu. Spre deosebire de această concepţie, şi chiar de cea iudaică, pentru creştini în interiorul spaţiului liturgic pot lua loc şi femeile, nu doar bărbaţii.

In ce priveşte asemănarea cu arhitectura iudaică a sinagogii, aceasta este mai mult decât evidentă. Dar dacă asemănarea în ceea ce priveşte arhitectura interioară s-a păstrat, nu acelaşi lucru se poate spune despre motivaţia teologică a acestei arhitecturi şi mai ales a mobilării interiorului.

Odată cu trecerea timpului arhitectura bisericii a evoluat în funcţie de necesităţi şi nu ca urmare a influenţelor externe. Date fiind dificultăţile legate de persecuţii, precum şi alte priorităţi, cu siguranţă că Biserica şi ierarhia nu s-au pronunţat cu privire la acest aspect. ***Singurul lucru stabilit în primele două veacuri era orientarea spaţiului liturgic spre răsărit***. In rest multe incertitudini.

Forma bisericilor, destul de variată de altfel în acele vremuri, răspundea unor nevoi imediate, practice: un spaţiu care să cuprindă întreaga comunitate (nu prea mare pe acea vreme, şi câteva mese pentru jertfa euharistică şi/sau agapa care urma. De bună seamă că modelul sinagogal, cel puţin pentru zona orientală a Imperiului Roman, ne lasă posibilitatea să presupunem forma arhitecturală a primelor lăcaşuri: *o sală încăpătoare*, (probabil de formă bazilicală când clădirea era destinată exclusiv cultului încă de la construcţie), cu un *spaţiu pentru lecturi* în centru (*bema*) şi *un altar cu o masă,* situat în absida orientată spre răsărit, destinată liturghiei euharistice.

## IV. Arhitectura eclezială după Edictul de la Milan (313)

Libertatea adusă Edictul de la Milan precum şi politica religioasă a lui Constantin avea să modifice Biserica din temelie. Acest lucru se va resimţii şi în arhitectură; se modifică atât forma bisericilor cât şi concepţia teologică despre spaţiul sacru.

In noua atmosferă, valurile de convertiţi îngroaşă rândurile unor comunităţi abia sesizabile până mai ieri. Acest fapt determină o schimbare de direcţie. Simple în primele veacuri, bisericile devin clădiri grandioase, cu spaţii ample, construite, patronate şi întreţinute nu doar de comunitate ci şi de mari demnitari, în frunte cu împăratul. Pus în slujba noii religii Constantin dăruieşte Bisericii unele clădiri publice, cum sunt bazilicile, sau chiar unele temple păgâne (Templul Afroditei din Ancira, Parthenonul din Atena, Templul lui Baal din Cavesus în Siria, etc). Biserica începe să facă uz de artă în decorarea spaţiului; sculptura, pictura, mozaicul, orfevreria, broderia toate cuceririle artistice ale antichităţii sunt convertite şi puse în slujba noului cult.

Gustul pentru pelerinaje şi redescoperirea locurilor sfinte împreunate cu dezvoltarea cultului martirilor determină o amplă campanie de construire de noi biserici pe aceste locuri. În general aspectul bisericilor ia forme din cele mai variate: dreptunghiular, pătrat, cruce bizantină (cu braţele egale), octogon, rotondă, etc. dar, încet, încet, se vor clarifica unele stiluri, predominante într-o epocă sau alta, într-o parte sau alta a Imperiului.[35]

## 10. Constantin şi noua teologie a spaţiului sacru

De la Constantin cel Mare încoace s-a petrecut o mare modificare privind percepţia locaşului de cult, şi mai ales în ceea ce priveşte percepţia lui teologică. Această schimbare s-a petrecut în trei direcţii: a) locul şi relaţia episcopului cu comunitatea liturgică; b) biserica este de acum înţeleasă mai mult în sensul său de "loc sfânt" decât în vechiul înţeles de "adunare-trup tainic"; c) dezvoltarea unui complicat ceremonial datorită spaţiilor largi oferite de bazilicile imense.

### Separaţia episcopului de popor

Caracteristic pentru această perioadă şi pentru acest tip de biserici era tronul episcopului mutat de pe *bema* în absida principală (a altarului), după modelul sălilor de judecată. În jurul său sunt amplasate scaunele „subalternilor" săi. Această mutaţie se petrece pe fondul acordării unor onoruri speciale episcopilor, rezervate până atunci doar înalţilor funcţionari. În faţa acestora, care puteau purta palium-ul (semnul distinctiv al nobilimii romane, se purtau lumânări, era arsă tămâie etc. toate acestea creează subconştient o nouă persoană: episcopul – persoană mai presus de comunitate. Această nouă percepţie a episcopului este în vădită contradicţie cu vechea idee de episcop pus în slujba comunităţii, dar membru al comunităţii, idee puternic accentuată şi de scaunul dispus între credincioşi.

Aceste amănunte, deloc neglijabile, fac un deserviciu Bisericii şi ierarhiei: ***episcopul nu mai este perceput ca o autoritate "în Biserică" ci***

[35] E. BRANIŞTE, ***Lit. gen***. pp. 290-291

***"deasupra ei".*** Iar, odată ce episcopul devine o înaltă personalitate publică, clerul devine curtea sa de nobili şi slujbaşi, care la rândul lor reclamă drepturi şi onoruri sporite. Acestea vor fi „acordate" odată cu apariţia *parohiilor*: Biserici locale fără episcop.

Cu o vădită tentă de triumfalism, noua poziţie socială a episcopilor duce la o primă separaţie între cler şi poporul lui Dumnezeu, separaţie necunoscută în creştinismul primar.[36] Adunarea euharistică are acum **două centre: *altarul*** de jertfă şi ***scaunul episcopului.*** Episcopul nu se mai deplasează acum cu tot poporul spre altar pentru a aduce jertfa euharistică; el aşteaptă adunarea sau, cel mult, merge spre altar dar dintr-o altă direcţie. (Într-un anume sens se abandonează mişcarea liturgică spre răsărit).

Şi, din moment ce în absidă centrul este ocupat acum de catedra episcopului, altarul se mută mai spre centrul navei (aşa cum se vede la vechile bazilici romane şi în bisericile siriene). În alcătuirea spaţiului survin însă şi alte modificări. Pentru a nu obtura vederea episcopului, bema este coborâtă la nivelul pardoselii şi este protejată de cancelii, iar tronul urcat câteva trepte în syntron. Pentru a nu intra în concurenţă cu catedra, altarul este şi el înălţat câteva trepte, ceea ce-i amplifică caracterul sacru. De asemenea, masa mobilă din secolele trecute este înlocuită cu una imobilă, din materiale solide, de preferinţă marmură.

### Biserica este "loc sfânt"

Creşterea interesului pentru locurile sfinte, dublat de amplificarea gustului pentru pelerinaje este o trăsătură definitorie pentru biserica epocii lui Constantin cel Mare. Am văzut, când am vorbit de orientarea liturgică, faptul că primii creştini s-au îndepărtat de ideea Ierusalimului ca centru liturgic cosmic – "loc sfânt", îmbrăţişând ideea de Biserică – „trup tainic", realizat oriunde se celebrează euharistia. Începând din secolul IV percepţia aceasta, deşi rămâne valabilă, este uşor modificată.

Dacă până la Constantin *"importanţa"* şi *"ierarhia"* cetăţilor era dată de *«autoritatea Apostolului care fusese întemeietorul ei, dar nu şi ideea de sfinţenie a locului ca atare»*, lucrurile se schimbă începând din momentul în care împăratul îşi îndreaptă atenţia asupra "locurilor sfinte" legate de viaţa pământească a Mântuitorului.[37]

Cu timpul, datorită politicii împăratului de a ridica noi biserici în întreg imperiul (Roma, Palestina, Constantinopol), această înţelegere degenerează uşor prin *«crearea artificială a unei sfinţenii cu ocazia descoperirii şi mutării de moaşte şi prin raportarea unor evenimente secundare din istoria biblică la anumite locuri»*.[38]

---

[36] L. BOUYER, op. cit. p. 34
[37] Al. SCHMEMANN, ***Introducere…,*** p.173.
[38] Al. SCHMEMANN, ***Introducere…,*** p.174

De acum înainte importanţa unui loc sacru este legată nu de celebrarea euharistică ci, mai ales de importanţa evenimentului comemorat şi marcat geografic. Biserica Învierii va fi de acum mult „mai importantă" decât o banală biserică dintr-un oraş oarecare, la fel cum „mai importantă" va devenii o biserică ce posedă crucea sau ieslea Mântuitorului, decât una care nu are nimic din relicvele sfinte.

**Complicarea ceremonialului**

Noile bazilici construite în vremea lui Constantin oferă spaţii impresionante, mult diferite de casele particulare sau sinagogile în care se desfăşurau ceremonialul cultic al primilor creştini. *«Cultul desfăşurat acum de biserică nu mai putea păstra vechiul stil, trebuia să fie înveşmântat într-o haină nouă».* Simplitatea începuturilor, vrând, nevrând a fost abandonată. Vremurile care impuneau simplitate şi un minim necesar au apus. *«În impunătoarele şi întra-adevăr solemnele bazilici, complicarea şi "decorarea" cultului a fost inevitabilă, fie doar pentru că dacă ar fi fost oficiat în vechiul mod, cultul nu ar fi ajuns la ochii şi urechile celor adunaţi. Studiind cele mai timpurii tipuri ale Liturghiei şi ale structurii ei fundamentale, care se păstrează până astăzi, se poate înţelege măsura în care aceasta a presupus existenţa unui spaţiu şi a unei adunări reduse şi ce amplificare a acestora a fost necesară când condiţiile externe ale oficierii sale au fost schimbate.»*[39] Acest fapt, fără a duce la diminuarea solemnităţii interioare proprie primelor veacuri, a determinat dezvoltarea unei solemnităţi exterioare care pune accentul nu atât pe semnificaţia interioară a gestului liturgic (frângerea pâinii, ridicarea mâinilor) ci pe aspectul său formal extern, menit să-i confere un plus de sacralitate, de teamă sfântă, care sunt experiate în mod direct de participanţii la cult: ceremonii ample, procesiuni interne şi externe spaţiului, cler numeros, gesturi largi, veşminte strălucitoare, biserici decorate etc.

**Justinian şi Biserica-cruce (Aghia Sophia)**

**Orientarea rituală** (se va preda la curs)

Odată cu noul model aghiopolit, biserica este înnobilată cu un simbolism nou - Crucea biserică.

Orientarea liturgică, recomandată în creştinismul timpuriu (Didahia) devine axă a bisericii.

Crucea spaţial-tridimensională

**Simbolismul antropologic al Bisericii (SF. Maxim Mărturisitorul)**

- **Mistagogia spaţiului liturgic** (Dionisie Areopagitul; Maxim Mărturisitorul; Gherman al Constantinopolului; Noi interpretări creştine ale spaţiului liturgic: Stăniloae, Panofsky, S. Dumitrescu);



[39] Al. SCHMEMANN, ***Introducere…,*** p.177

**Templul spiritual (Sf. Pavel şi zidirea Bisericii spirituale)**

În secolele următoare aceste modificări structurale ale spaţiului sacru şi a teologiei legate de ele se vor amplifica influenţând cultul care va perceput şi ca o lucrare mistico-istorică.

Bibliografie:


- Hani, Jean, *Simbolismul templului creştin*, în Horea Bernea, *Mapa Crucea*, p. 33-38
- Ratzinger, Joseph, *Lo spirito della Liturgia*, San Paolo, 2001, 51-110
- Palade, Mihaela, *O posibilă Erminie arhitecturală*, Bucureşti, Sophia 2004.


## V. Bisericile din Etiopia Lalibela

- **http://www.youtube.com/watch?v=2UtFj9Qzg7I&eurl=http%3A%2F%2Fwww.meietv.ro%2Fview_video.php%3Fviewkey%3D3ec8f9356efc4e6e4f6a&feature=player_embedded**
- **http://www.youtube.com/watch?v=NSgYlZDy-Cw&NR=1**

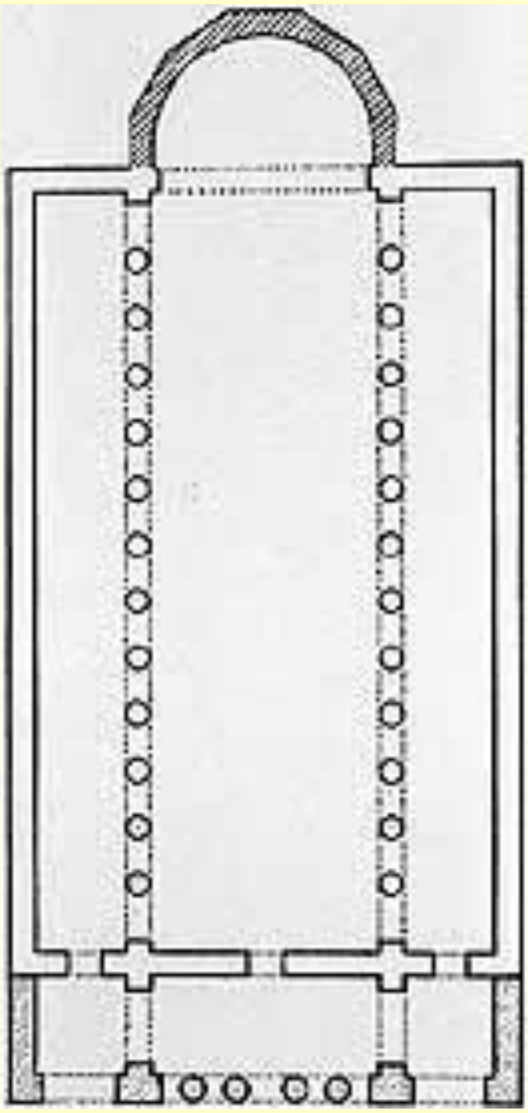
**Litughia în ghee'z (Ethiopia)**

- **http://www.youtube.com/watch?v=yg-Ns9bxH-k&feature=related**

**Cursul VI**

# I. Bazilica şi stilul «bazilical»

De-a lungul timpului forma bisericilor a suferit modificări semnificative care au identificat din punct de vedere arhitectural anumite epoci istorice sau anumite zone geografice. Fără să greşim mult, după forma exterioară se poate presupune cu uşurinţă cărei perioade sau cărei zone geografice aparţine o anume biserică. După perioada de provizorat şi incertitudine a primelor secole creştinii au putut să-şi construiască propriile spaţii de rugăciune. Datorită unei conjuncturi istorice primul model arhitectural eclezial a fost bazilica.



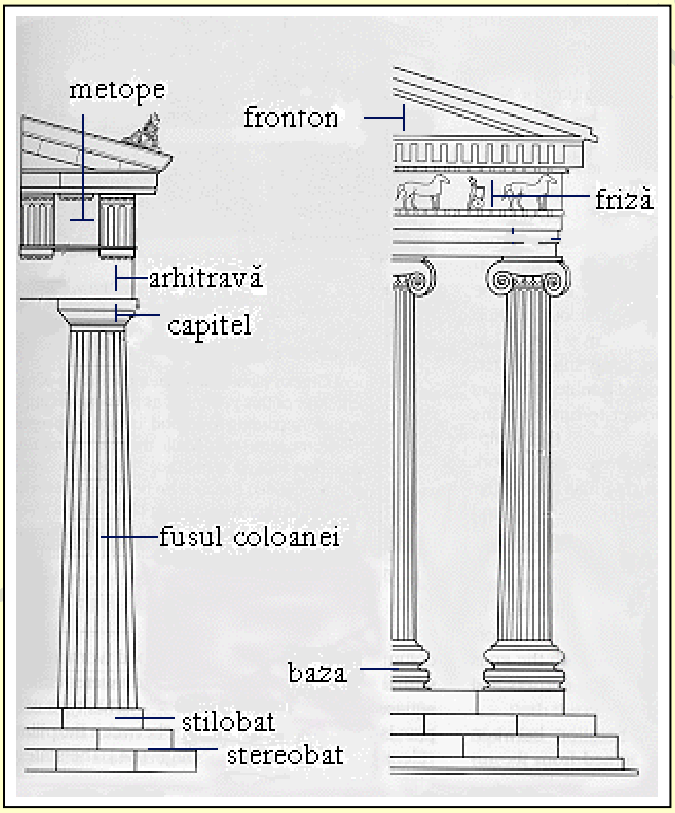
Cele mai cunoscute clădiri publice în antichitatea greco-romană erau bazilicile. *Βασιλικη οικια* (=casa împăratului) era clădirea oficială a unei cetăţi/oraş în care aveau loc întruniri politice şi cetăţeneşti, judecăţi, afaceri comerciale etc.

Ca urmare a noilor condiţii de libertate precum şi favorurilor de care se bucurau creştinii din partea noilor conducători politici, Biserica lui Hristos îşi va schimba faţa radical. Vechile spaţii de cult (de cele mai multe ori case particulare), mici şi neîncăpătoare, nu mai puteau răspunde valurilor de convertiţi; se cerea urgent noi clădiri care să adăpostească adunarea. Întrucât de templele păgâne nici nu putea fi vorba, singurele spaţii publice care ar fi putut fi folosite pentru adunările liturgice erau bazilicile. De aceea Constantin a dăruit creştinilor o parte din bazilici pentru a fi folosite ca loc de adunare pentru comunitatea liturgică. Acestea erau clădiri suficient de mari care prin formă corespundeau nevoilor de cult iar prin poziţia centrală în pieţele oraşelor facilitau accesul maselor de credincioşi.

De aceea ***modelul bazilical este primul model arhitectural în Biserică***. Din el se vor forma şi se vor ramifica celelalte stiluri arhitecturale ale epocilor succesive. În forme evoluate, stilul bazilical s-a păstrat în Apus până azi, pe când în Răsărit acesta va ceda locul unui stil arhitectural mult mai elaborat care rămâne peste veacuri definitoriu pentru arhitectura răsăriteană: *stilul bizantin*.

Ca formă, bazilicile erau dreptunghiulare, cu trei secţiuni longitudinale numite *nave*, despărţite între ele prin şiruri de *coloane* pe care se sprijinea *şarpanta*.[40] De regulă, nava din mijloc, pe unde se făcea şi intrarea principală, era mai largă şi mai înaltă oferind şi poziţia cea mai bună pentru urmărirea ceremoniilor. Extremitatea sălii, opusă intrării, era prevăzută cu un spaţiu semicircular, suficient de înălţat ca să poată fi uşor vizibil, numit absidă (*αψισ*) sau *concha* (*κοχκη*=scoică). Aici se afla tribuna magistraţilor şi a oratorilor la întrunirile publice.

Bazilicile erau de cele mai multe ori clădiri simple, cu tavanul drept, din panouri de lemn, şi acoperişul "în două ape". Uneori grinzile şi căpriorii care susţineau acoperişul erau vizibile din interior, dând aspectul unei corăbii întoarse.

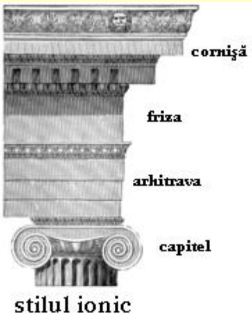



O coloană este alcătuită din: stilobat, bază (piedestalul), fusul sau corpul principal (care putea fi rotund sau poligonal, cu caneluri sau adâncituri) şi capitelul. După forma capitelului, partea cea mai importantă a coloanei, arhitectura cunoaşte trei stiluri principale: doric, format din inele coaxiale suprapuse, de dimensiuni diferite; ionic, format din volute răsucite ca nişte coarne de berbec; corintic, format dintr-o bogată ornamentaţie din frunze de acant.

Principalul element de decor erau ***coloanele.*** Realizate de cele mai multe ori din marmură, erau împodobite cu sculpturi. Coloanele erau legate între ele cu arcuri (arhivolte) sau grinzi orizontale (arhitrave) care susţineau tavanul.

[40] Scheletul din lemn, metal sau beton care susţine învelitoarea acoperişului şi care determină forma acestuia.







Prin formă şi structură, bazilica corespundea extraordinar nevoilor noului cult. Spaţiul generos oferit de cele trei nave putea adăposti adunări mari de oameni, iar absida oferea un spaţiu adecvat altarului şi clerului. Prin forma ei semisferică aceasta favoriza acustica, iar prin poziţia supraînălţată faţă de restul navei, oferea o bună vizibilitate a lucrărilor sacramentale desfăşurate aici. De asemenea, ferestrele care flancau navata principală ofereau un spaţiu bine iluminat. Uneori marile bazilici dispuneau de balcoane situate deasupra navatelor secundare, ceea ce oferea un plus de spaţiu.

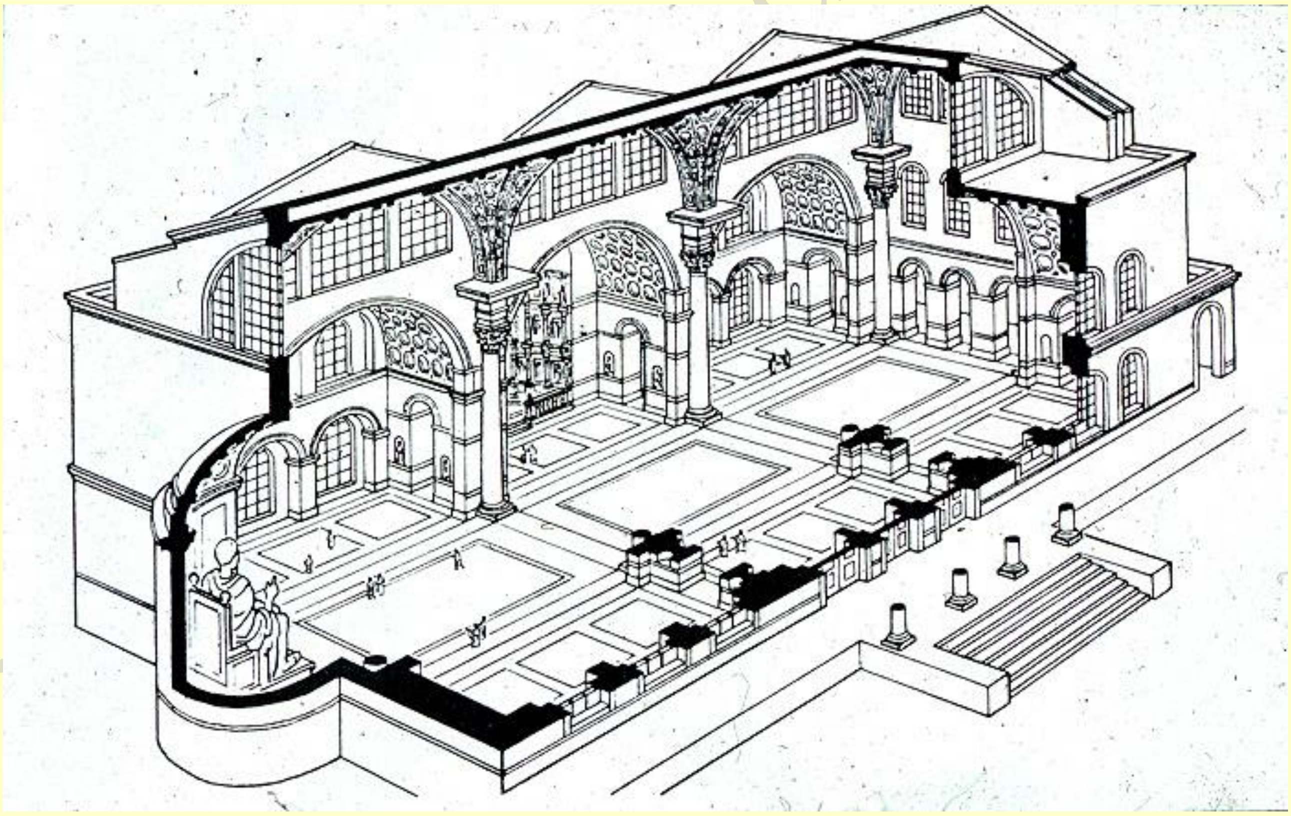


**Foto 1: Bazilica lui Maxenţiu şi Constantin (cca. 307-315, reconstituire)**

Transformarea bazilicilor publice în lăcaşuri de rugăciune a dus şi la unele modificări faţă de bisericile din orient. Întâi de toate s-a renunţat la bema iar ***cathedra episcopului*** şi scaunele clericilor au luat locul tribunei magistraţilor din absidă, formând ***syntronul.*** Acesta, format din unul dau mai

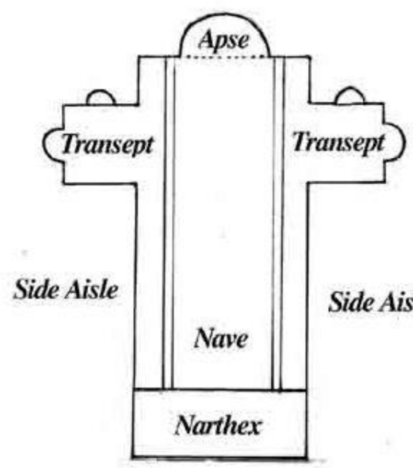
multe şiruri de scaune simple, dispuse sub formă de trepte, avea aspectul unei peluze de pe un stadion. Tot în absidă, în centru, în faţa syntronului, era aşezată masa pentru jertfa euharistică. Aceasta era uneori protejată de ***ciboriu*** (κιβωριον). Absida, rezervată lucrărilor sfinte, numită ***sanctuar*** sau ***altar,*** era protejată cu un grilaj (balustradă) din lemn, zid sau metal (cancelii). Acoperişul absidei, de cele mai multe ori mai scund decât al navvei principale, se lega de aceasta prin ***arcul triumfal***. Cu timpul, pentru diverse necesităţi practice altarului i-au fost adăugate două încăperi laterale: ***pastoforiul*** (spaţiu de depozitare a darurilor de pâine şi vin aduse de credincioşi) şi ***diaconiconul*** (loc de păstrare a veşmintelor, odoarelor şi cărţilor de cult).

În faţa altarului, mai înălţată decât pardoseala, se ridica ***soleea*** care unea locul citirilor cu altarul. Uneori, pentru a adăposti dregătorii, soleea era mult extinsă în faţa altarului; în bisericile apusene soleea apare ca o absidă alungită formând ***chorul.*** În chorul bisericilor apusene, închis cu grilaje sau cancelii, pe scaune dispuse pe cele două laturi, iau loc nobilii, funcţionarii de vază, sau, în mănăstiri, comunitatea monahilor. Uneori, între navă şi *chor* se afla dispus ***transeptul*** (braţul transversal în planul cruciform al bisericilor; aceasta este însă mai mult o caracteristică a stilului romanic)

Restul sălii era rezervat credincioşilor: bărbaţii în dreapta, femeile şi copiii în stânga. Uneori, când deasupra navelor laterale erau galerii (balcoane), femeile şi copii luau loc aici.

La intrare, de înălţimea navelor laterale (*les bas-côtés*), se afla ***pronaosul***. (mult redus faţă de modelele răsăritene). El era rezervat catehumenilor şi penitenţilor.

Cu timpul, unii creştini au adăugat înaintea intrării, ***nartexul***. Acesta putea fi format uneori din două încăperi: ***nartexul interior***, rezervat catehumenilor începători şi slujbelor de înmormântare, şi ***exonartexul*** (nartexul exterior) rezervat penitenţilor din penultima categorie şi agapelor, acolo unde ele se mai făceau.




**Basilica with Transcepts Added**

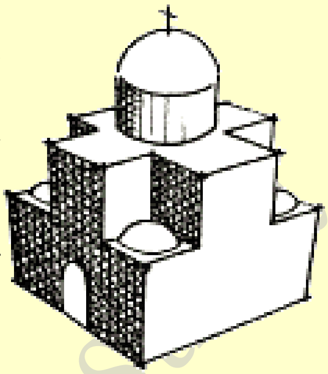
***Atrium***-ul era un fel de curte exterioară, neacoperită, pavată cu plăci de piatră şi mărginită de şiruri de coloane. În mijloc se afla o fântână sau un bazin cu apă în care credincioşii îşi spălau mâinile înainte de a intra în biserică. Aici îşi aveau loc penitenţii din ultima categorie şi cerşetorii.

Ca formă, ***bazilicile din părţile orientale ale imperiului aveau câteva particularităţi***. Astfel, *tendinţa spre forme rotunde*, *piatra* ca material, atât pentru elevaţii cât şi pentru acoperiş sunt caracteristica generală. *Tavanul boltit* de pe nava principală, era uneori prevăzut cu o *cupolă* iar navele laterale sunt acoperite cu *bolţi semicilindrice*. *Lipsa atriumului* dar preocuparea pentru o *faţadă monumentală* era de asemenea caracteristic bazilicilor orientale.

Şi ***bazilicile din părţile occidentale*** aveau trăsături particulare. Cel mai evident element este apariţia *transeptului* sau *calcidicul*. Acesta era compus dintr-o navă care intersecta transversal nava principală, în dreptul soleii, formând o cruce. Deasupra navelor laterale, mai întotdeauna se află *galerii*. Orientate într-o primă fază cu *absida spre apus* şi intrarea spre răsărit, acestea vor fi construite de prin sec. V înainte, toate cu absida altarului spre răsărit.

## Cursul VII

# I. Stilul bizantin



Folosită vreme îndelungată ca spaţiu eclezial, bazilica avea şi unele inconveniente care s-au cerut a fi ameliorate. Astfel, forma sa alungită făcea dificilă vizibilitatea credincioşilor aflaţi în extremitatea opusă altarului iar şirurile de coloane care separau navele laterale de cea centrală, pe lângă faptul că separau psihologic comunitatea obturau vederea ceremoniilor liturgice. De aceea, nava principală părea singura în măsură să ofere un spaţiu cât de cât propriu şi unitar. La acestea se adaugă şi cerinţele crescânde în legătură cu spaţiul interior şi exterior bisericii: ceremoniile ample şi fastuoase se cereau găzduite de spaţii adecvate. Toate aceste inconveniente aveau să fie conciliate în ceea ce arhitectura denumeşte *stilul bizantin.*

Forme multiple şi variate, reflectând cel mai adesea tradiţia arhitecturală locală, au încercat să răspundă cât mai bine noilor cerinţe. Toate s-au amestecat în creuzetul timpului, pe malul Bosforului şi sub supravegherea basileului şi a patriarhului, contopindu-se într-un mod unitar şi dând astfel naştere unui stil nou. În general stilul bizantin este cunoscut ca stilul formelor rotunde (cupole, calote, abside, absidiole, turle etc.).

Pe scurt, arta bizantină e cea dintâi, cea mai strălucită şi izbutită încercare de conciliere şi fuziune a Occidentului cu Orientul în epoca veche.

### Caracteristicile generale ale stilului arhitectonic bizantin

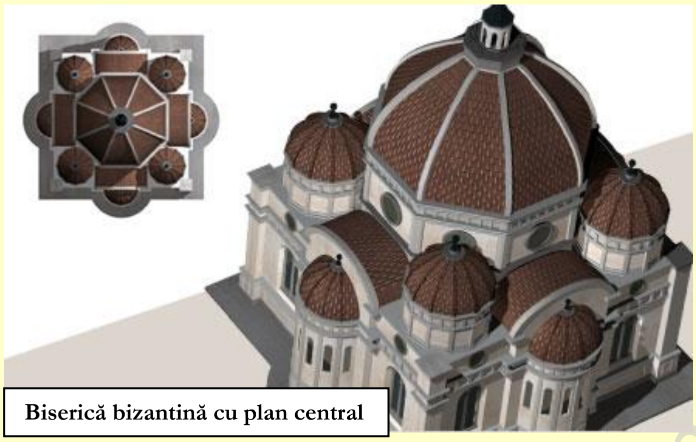
Precum am văzut, în arhitectură stilul bizantin ia naştere din modificarea tipului bazilical prin influenţele de origine orientală, venite din Persia, Mesopotamia şi Armenia, pe calea Siriei şi Asiei Mici. *El derivă din bazilica orientală cu cupolă* şi mai ales din construcţiile de plan central (poligonal, mai ales, octogonal, rotund, cruciform etc.), mult răspândit în Orient. Linia dreaptă – exclusiv întrebuinţată în tipul bazilical, atât orizontal (plan), cât şi vertical (elevaţia zidurilor) – şi unghiurile (drepte, ascuţite sau



Biserica Sf. Sofia, Constantinopol (Istambul)

obtuze) rezultate din întâlnirea sau încrucişarea liniilor drepte încep să fie treptat înlocuite sau combinate în chip armonios cu linia ovală (curbă) sau arcul, folosit de preferinţă în arhitectura orientală, sub diversele lui forme: cerc perfect, semicerc perfect sau turtit (potcoavă), segmente de cerc, unghiuri rezultate din întâlnirea sau întretăierea arcelor, etc.

Soluţia orientală a acoperişului rotund (boltit) şi îndeosebi cupola (calota), care imită cerul boltit deasupra noastră, vor avea o importanţă fundamentală în evoluţia ulterioară a arhitecturii creştine, devenind cu timpul universal adoptată în toate stilurile de artă. Ea modifică esenţial şi planul şi aspectul general al bisericilor.



Biserică bizantină cu plan central

Planul dreptunghiular alungit evoluează astfel în plan central, cruciform, care devine predominant şi caracteristic în arhitectura bizantină. Biserica tip navă a tipu-lui bazilical devine astfel biserica-cruce a noului stil de artă, evocând forma instrumentului sfânt al mântuirii noastre. Când lungimea navei transversale e egală cu lărgimea bisericii, planul de cruce rămâne *înscris* în pătratul sau dreptunghiul format de zidurile laterale drepte (ca la Sf. Sofia din Constantinopol), fiind vizibil numai în interior sau la acoperişul bisericii; când însă braţul transversal al crucii depăşeşte zidurile laterale, ieşind în afara lor, planul cruciform devine aparent, adică vizibil şi la exteriorul edificiului (ca la Sfântul Marcu din Veneţia); iar când ieşiturile braţului transversal nu se termină cu ziduri drepte, ci se rotunjesc prin ziduri semicirculare (abside), atunci aceste două abside laterale (ale naosului), împreună cu cea principală, a altarului (care formulează braţul de est al crucii), dau naştere *planului triconc, triabsidal* (cu trei abside), *trilobat* sau *treflat* (pentru că seamănă cu o treflă) care nu e în fond decât o variantă a planului cruciform, pe care o găsim încă din sec. VI în forma evoluată a bisericii Naşterii Domnului din Betleem, modificată sub Justinian; ea devine cu timpul cea mai folosită în stilul bizantin.

Rezumând deci, ***caracteristicile generale ale bisericilor de stil bizantin*** sunt:

**a.** Materialul de construcţie preferat e *cărămida* (singură sau alternată cu piatra);

**b.** Extinderea *absidelor* (zidurile verticale semicirculare) la pereţii laterali ai bisericii şi utilizarea acoperişului rotund, sub diversele lui forme (bolţi semicilindrice, cupole hemisferice sau calote, semicalote, etc.);

**c.** Prezenţa *cupolei centrale* ridicată deasupra naosului, fie singură, fie împreună cu cupole secundare pe pronaos şi având ori forma de simple calote secunde (ca la bisericile mai vechi), ori fiind supraînălţate prin turle (tambur), ca la bisericile de mai târziu, şi legate de corpul principal al edificiului prin sistemul pandantivilor ori (mai rar) prin acela al trompelor de unghi;

**d**. Menţinerea sistemului bazilical al arcurilor sprijinite pe coloane, care capătă rost pur decorativ;

**e.** Predominarea cu exclusivitate a *planului cruciform* (înscris sau aparent) şi a celui treflat; îndeosebi planul în cruce greacă sau bizantină (cu braţe egale) e caracteristic pentru prima fază a artei bizantine;

**f.** Împărţirea în sens transversal a interiorului, în cele trei părţi principale ale bisericii (*altar, naos şi pronaos*);

**g.** *Contrastul* izbitor dintre aspectul exterior, simplu şi sobru, şi interiorul bogat decorat şi somptuos, asupra căruia se îndreaptă toată atenţia meşterilor constructori şi decoratori;

**h.** *Ornamentaţia (interioară) realizată aproape exclusiv prin pictură*, foarte puţin prin sculptură (absenţa totală a statuilor, decorul sculptural redus numai la capitelurile coloanelor şi la chenarele (cadrele) uşilor şi ferestrelor, iar mai târziu şi la ornamentarea parţială şi sobră a faţadelor, (ca la unele din bisericile româneşti).

## Stilul romanic

După anul 1000, puterea credinţei este susţinuta de resursele oferite de o agricultura in plin avânt, înviorarea comerţului si renaşterea urbana. In trei secole numai in Franţa se construiesc 80 de catedrale, 500 de mari biserici si mii de biserici parohiale.

Iniţiativa aparţine episcopilor, dar alături de el se afla nobilii, printii sau regii. Orice catedrala este mai intai un santier unde lucreaza arhitecti si muncitori. Autorul proiectului este inginerul, ridicat probabil dintre lucratori. Cunostintele sale tehnice provin din experienta, imbogatindu-se treptat, pe masura descoperirii inovatiilor arhitecturii antice si arabe. El angajeaza maistri si acestia, la randul lor, lucatori: multi agrenati in munca grea, necalificata, dar si specialisti, taietori in piatra, sculptori, zidari etc. In secolul al XIII-lea, constructia catedralelor solicita circa 100 de meserii, iar cei care le practicau isi aveau organizatiile lor profesionale care, nu de putine ori, nemultumite, formuleaza revendicari sau inceteaza lucrul.

In Occident, romanicul si goticul reprezinta cele doua principale stiluri ale artei medievale. Dupa anul 1000, seniorii ofera o buna parte din bunurile lor clerului. Din aceste ofrande se vor acumula resurse importante, stimulentul principal al marelui avant al constructiilor religioase numit "timpul catedralelor" (secolele XI-XIII).

Arta romanica este o denumire convenţională, adoptata de istoriografi in sec. al XIX-lea, prin care se înţelege in general arta care s-a dezvoltat in tarile europene supuse influentei catolice in sec. X - XIII. Arta romanica a preluat unele trăsături ale artei bizantine. Din acest motiv, deşi inexact, a fost denumită uneori artă *romano-bizantin*.



Arta romanică sau stilul romanic (al artei creştine) este cel dintâi stil de artă propriu al Apusului medieval. El ia naştere în epoca lui Carol cel Mare (secolele VIII-IX), când se realizează în Apus o primă simbioză a resturilor vechii arte romane a băştinaşilor romanizaţi (galo-romani) cu cultura naţională a popoarelor germanice stabilite în Apus (goţi, alemani, franci, anglo-saxoni, germani, etc.) şi cu influenţe de origine orientală, aduse în Apus de pe

o parte de maurii din Spania, pe de alta de călugări, comercianţi, pelerini, iar mai apoi (de la 1096 înainte) de Cruciaţi care pun în contact cultura apuseană cu cea bizantină şi arabă.

In perioada de înflorire a stilului romanic, principalele edificii au fost bisericile si mănăstirile. Dispunând de imense averi funciare si tezaurizate, mănăstirile si catedralele romanice au fost, in general, construite potrivit unor programe monumentale, amploarea lor fiind justificata şi de faptul ca trebuiau sa găzduiască un uriaş număr de pelerini atraşi de cultul relicvelor sfinte a căror circulaţie şi al căror cult s-a dezvoltat în Apus odată cu cruciadele. Principalele tipuri de plan ale arhitecturii religioase sunt:

a) biserica sala - o nava prevăzută cu o absida pe latura de est si, eventual, cu un turn-clopotniţa.

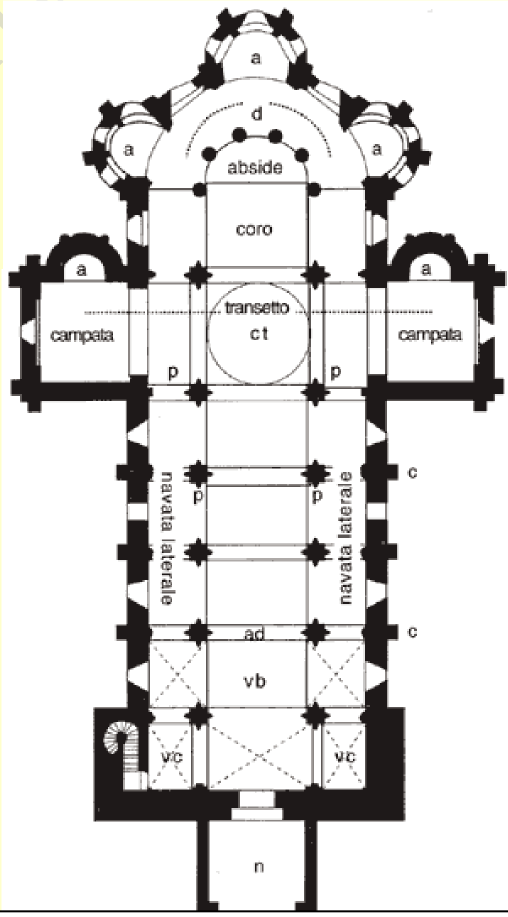
b) bazilica - cu trei sau mai multe nave.

c) biserica de plan central - circular sau polilobat

Mănăstirile erau prevăzute cu construcţii anexe, dezvoltate, de regula, pe un plan dreptunghiular in jurul unei curţi interioare, către care se deschidea o galerie cu arcade pe coloane, cu deambulatoriu. Construite in general din piatra (cărămida a fost utilizata numai in anumite zone nordice), **edificiile romanice sunt caracterizate** prin *grosimea masiva a zidurilor* si prin folosirea *plafoanelor* (mai ales in Italia) sau a *bolţilor semicilindrice*, uneori întărite cu *arcuri-dublou*. Mai rar, sub influenta orientală, a fost întrebuinţată, pentru boltiri, cupola.

Deschiderile, in general mici, practicate in ziduri (arcade, portale, ferestre) sunt întotdeauna in plin cintru si trebuie subliniat ca un principiu definitoriu pentru arhitectura romanica este predominanta plinurilor asupra golurilor. Deseori ferestrele sunt compartimentate in doua sau in trei deschideri (bifore sau trifore) cu ajutorul unor colonete.

In interior, deschiderile sunt sprijinite pe coloane masive sau pe stâlpi articulaţi. Este de observat ca, in cadrul artei romanice, sculptura si pictura au fost subordonate arhitecturii. Decorul sculptat al edificiilor romanice se plasează in jurul portalulilor, in jurul capitelurilor, de asemenea pe fetele unor obiecte de cult.




**a**) absidiole; **ad**) arc dublu; **c**) contraforti; **ct**) centrul crucii format de navă şi transept; **d**) deambulatoriu; **n**) nartex; **p**) pilastri; **t**) transepto; **vb**) bolta cilindrică; **vc**) boltă în cruce.

Inspirata mai ales din mitologia creştina, dar utilizând si elemente fantastice,

multe de origine orientala, sculptura romanica are in primul rând un caracter decorativ, hieratizant. Considerata si ea ca un element decorativ, figura umana este turtita, alungita, contorsionata, după caz, pentru a răspunde nevoilor compoziționale. Tratarea schematizata, deseori rusticizata, a figurilor este compensata de simțul decorativ si de inventivitatea fabuloasa a meşterilor.

Picturile romanice, de asemenea cu un pronunţat caracter hieratic, sunt la origine o ramura a picturii bizantine, care s-a dezvoltat in condiții specifice, caracterizata fiind prin schematism, dar si prin spiritul narativ-popular.

Ca monumente reprezentative de arhitectura romanica citam: biserica abațiala din Saint-Benoit-sur-Loire, catedrala din Toulouse, biserica din Marmoutier (Franta), domul din Modena, domul din Pisa (Italia), biserica Sfintii Apostoli din Kholn, palatul conților de Turingia din Wartburg (Germania), biserica din Cisnadioara, biserica din Herina, catedrala romano catolică din Alba-Iulia (Romania).

In general, stilul artei romanice se caracterizează prin măreția si severitatea construcțiilor, prin hieratismul si decorativismul artelor figurative.

Arta romanică constituie prima manifestare importantă a geniului artistic francez în artă. Leagănul (locul de naştere al) stilului romanic este Franța şi nordul Italiei (Lombardia), unde reminiscențele vechii arte galo-romane, amestecate cu influențe noi, asiatice, dau naştere celor dintâi biserici cu cupole cu pandantivi (considerate de unii ca influențe bizantine). De aici, stilul acesta se răspândeşte în toate țările catolice (Anglia, țările germanice, țările scandinave, Polonia, Ungaria, Moravia, mai puțin în Italia şi Spania), devenind arta oficială a catolicismului (ritualul latin) din secolele X-XIII, aşa cum devenise mai de mult cea bizantină pentru creştinismul răsăritean.

Perioada de formare a stilului o constituie secolele VIII-X (faza timpurie sau pre-romanică); apogeul îl atinge în secolele XI-XII (perioada matură, sau romanicul dezvoltat), iar în sec. XIII începe să fie înlocuit (mai întâi în Franța) de stilul gotic (faza romanicului târziu, sau de tranziție spre gotic).

Despre Arta romanică s-a spus că este o artă exclusiv religioasă, creată de călugări şi oamenii Bisericii, pentru Biserică şi oamenii ei.

**Caracteristicile generale ale stilului:**

**a.** *Lipsă de unitate în plan*; planul bisericilor romanice este foarte variat: cruciform (mai ales în cruce latină), treflat bi-absidial, circular (influență din Răsărit); de cele mai multe ori apare un plan complex, combinație a tipului bazilical cu cel cruciform, creat prin prezența regulată a navei transversale (transeptului, uneori dublu).

**b.** Materialul de construcție este mai ales *piatra* (mai puțin cărămida şi lemnul), zidăria fiind lăsată *aparentă* (netencuită şi neacoperită cu placaj de marmură, ca în bazilical sau bizantinul timpuriu), iar zidurile fiind masive (groase şi puternice), sunt sprijinite de *contraforți* (ziduri suplimentare, de sprijin, în părțile unde apăsarea

masei de zidărie e mai mare).

**c.** *Soclul înalt*, faţada principală (de vest) precedată uneori de o curte închisă cu un portic (*ambitus, Kreuzgang*) este în general monumentală, cu trepte multe şi portaluri uriaşe, bogat decorate şi flancate de turnuri pătrate sau octogonale (influenţă siriană), dintre care unul serveşte şi ca clopotniţă, când aceasta nu e separată de biserică; turnul apare uneori şi deasupra transeptului sau a chorului.

**d.** Interiorul, precedat uneori de un *narthex* de mari proporţii, e împărţit (ca şi la bazilici) în mai multe nave, delimitate între ele prin stâlpi (pilaştri) puternici (mai rar prin coloane alternate cu stâlpi), cu capiteluri sculptate şi legaţi între ei prin arhivolte (arcuri) în plin centru sau semicirculare (mai târziu şi prin arcuri frânte); navele laterale (colaterale sau *les bas-côtes*) se prelungesc de regulă în jurul absidei altarului, formând aşa numitele *deambulatorii* (coridoare interioare, semicirculare, în jurul altarului, flancate din loc în loc de *absidiole* sau *capele razante*, unde se păstrează moaşte sau relicve sfinte. Coridoarele acestea sunt menite a favoriza circulaţia credincioşilor care vin să vadă criptele sau sarcofagele cu moaşte de sfinţi din absidiole, şi să le sărute); deasupra navelor laterale uneori sunt galerii (tribune) la etaj.

**e.** Acoperişul primelor biserici romanice e în *şarpantă*, adică cu scheletul de lemn sau metal (cu sau fără tavan), ca la bazilici; mai târziu e înlocuit întâi la navele laterale cu acoperişul boltit, de piatră sau cărămidă, sub diverse forme: calote sau cupole hemisferice, bolţi cilindrice (în leagăn; *en berceau*) sprijinite de *arcuri dublouri*, bolţi în cruce sau în muchii (fr. = *voûtes d'arête*), rezultate din întretăierea a două bolţi cilindrice cu raze egale, semi-cupole (care acoperă absidele) ş.a.

**f.** Caracteristic (comun) tuturor bisericilor apusene de orice stil este *chorul*, adică o travee (despărţitură) deosebită a interiorului, sub forma de navă transversală, între absida altarului şi transept. În general el este mai înalt faţă de restul bisericii, pentru că sub el şi altar se construiesc *cripte* de mari dimensiuni (unele cât nişte biserici întregi) în care se depun sarcofage cu moaşte de sfinţi sau sicrie cu trupurile clericilor deservenţi decedaţi. La bisericile mai mari există şi al doilea *chor*, în capătul apusean al biserici.

**g.** *Sculptura decorativă* e întrebuinţată mai mult decât în bazilical şi bizantin, ca auxiliar important al arhitecturii (la împodobirea *capitelurilor* de pilaştri şi coloane, a faţadelor şi a portalurilor, a cadrelor de uşi şi ferestre, la cornişe, etc.). Într-o mare măsură se cultivă în romanic *sculptura figurativă* (reprezentări de figuri animaliere, fantastice şi omeneşti sau groteşti), sursa de inspiraţie a sculptorilor fiind manuscrisele figurate (cu miniaturi), bizantine şi apusene.

**h.** *Arcul rotund* (roman, în semicerc perfect) este utilizat în largă măsură, atât ca element arhitectonic (de legătură între coloanele sau pilaştrii din interior), cât şi ca element decorativ (mai ales la faţade, în galerii de arcade); de aceea, stilul romanic e numit uneori şi *stilul arcului rotund.*

**i.** Ferestrele sunt la început puţine şi mici, apoi mai multe şi mai mari, terminate totdeauna în arc rotund (simplu sau divizat bifor, trifor, etc.) şi cu

ornamentaţie bogată (apar primele vitralii în sec. XII).



**Cursul IX**

## Stilul gotic

Arta gotica este arhitectura si arta care s-au dezvoltat in Europa occidentala din a doua jumătate a sec. al XII-lea si in unele ţări pana la mijlocul sec. al XVI-lea, caracterizate prin utilizarea unui stil, cunoscut sub numele de stil gotic.. Numit uneori şi *ogival* (*stilul arcului ascuţit*), această artă nu are nimic comun cu goţii, cum s-ar presupune după nume. Mai exact ar putea fi numită *arta franceză*, deoarece arhitectura gotică apare la început ca o direcţie regională franceză a artei romanice, deşi unii îi spun *stilul german(ic)*, privindu-l ca pe un stil maturizat în Germania. Se naşte din arta romanică, în a doua jumătate a secolului XII sub influenţa cruciadelor, a scolasticii[41] şi a misticii Evului Mediu. Stilul gotic se dezvoltă simultan cu creşterea puterii regalităţii, în opoziţie cu cea locală a nobililor sau seniorilor. De aceea **se spune despre această artă că a fost o creaţie a culturii orăşeneşti si de curte a feudalismului târziu**.

Formele artei gotice şi mijloacele sale de expresie au fost împrumutate şi arhitecturi şi artei civile. Catedralele de piatra in stil gotic şi palatele comunale constituiau centre ale vieţii orăşeneşti. Tot in aceasta epoca a fost elaborata schema planimetrica a oraşelor, care a determinat si aspectul arhitectonic al acestora timp de câteva secole.

În sculptura gotica sunt păstrate in mare măsura convenţionalismul proporţiilor si nota hieratica in tratarea personajelor, dezvoltându-se in acelaşi timp tendinţa de redare expresiva si de individualizare a figurilor.

Franţa este considerată leagănul artei gotice. Din marile monumente ale acestei arte amintim: Catedrala Notre-Dame din Paris, 1163-1250; Catedrala din Chartres, 1194-1260; Catedrala din Reims, 1210-1311; Catedrala din Freiburg, 1260-1350; Castelul lui Albrecht din Meissen, sec. al XV-lea; "Palatul dogilor din Venetia", sec. al XIV-lea; "Catedrala Sfantul Mihail" din Cluj; "Biserica Neagra" din Brasov; "Biserica Sfanta Maria" di Sibiu; castelul de la Hunedoara.

### Caracteristici generale ale stilului:

Arhitectura gotica, caracterizata prin proporţiile impunătoare ale edificiilor si prin spatiile încăpătoare ale interioarelor, a dezvoltat construcţiile cu bolti pe arce

[41] Pentru detaliile relaţiei dintre Scolastică şi Gotic vezi E. PANOFSKY, ***Arhitectură gotică şi gândire scolastică***, Anastasia 1999.

frânte (in ogiva) si cu arcuri butante. Aceste inovaţii tehnice au permis trecerea de la edificiul greoi, static, din arhitectura romanica, la osatura zveltă, dinamica, a catedralelor gotice. Verticalitatea, înălţimea si soliditatea clădirilor nu mai erau asigurate cu ajutorul maselor enorme de zidărie, ci prin echilibrul îndrăzneţ dintre bolti, zidurile de susţinere, arcele exterioare de sprijin si contraforturile. Zidurile, mult uşurate, sunt prevăzute cu deschideri si goluri numeroase, înlocuite uneori cu dantele de piatra sau cu ferestrele cu vitralii policrome. Faţadele sunt decorate cu mari portaluri, cu sculpturi si cizeluri fine in piatra (ex. statui, pilaştri, rozete).

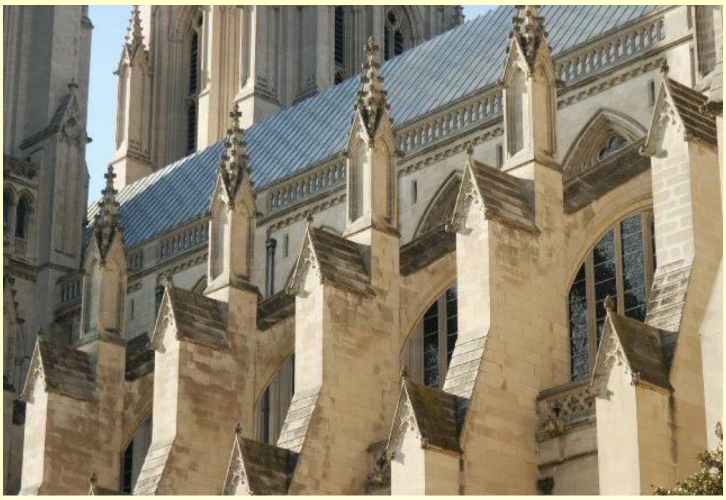
**a.** Planul predominant e cel de cruce latină (braţe inegale), iar edificiile sunt de dimensiuni mari.

**b.** Zidurile masive din stilul romanic sunt înlocuite cu *ziduri mai subţiri şi înalte,* sprijinite la exterior de contraforţi în formă de *arcuri butante* (proptitori înguşti, meniţi să preia o parte din greutatea bolţilor). Aceşti contraforţi sunt adesea împodobiţi cu sculpturi (turnuri şi statui), iar la marile catedrale între ei se construiesc capele laterale.

**c.** Interiorul e împărţit (ca şi la bazilici) în *mai multe nave longitudinale*, delimitate prin şiruri de coloane subţiri, suple şi elegante sau fascicule de coloane; de obicei navele laterale sunt mai joase decât cea centrală şi au galerii (balcoane) la etaj.

**d.** *Faţadele sunt impunătoare*, fiind împărţite de regulă în *trei registre orizontale* şi trei *verticale* (care arată împărţirea interiorului în nave), împodobite cu *rozete uriaşe de piatră*, sculptate *à jour*. În mijlocul zonei orizontale de jos sunt *portaluri impunătoare*, decorate cu sculpturi artistice şi încununate de frontoane înalte şi ascuţite, cu turnuleţe piramidale în unghiuri. Deasupra faţadei principale (de apus) se ridică unul sau două *turnuri laterale*, foarte înalte, piramidale, în mai multe etaje, de plan octogonal, hexagonal sau pătrat, dintre care unul serveşte de clopotniţă. În faţa intrării există de obicei un *parvis*, un fel de atrium închis, sau curte pardosită, unde în Evul Mediu se jucau misterele religioase. Afară de intrarea de la faţada principală, sunt şi *intrări laterale*, de o parte şi alta a transeptului.

**e.** Elementul nou şi specific stilului gotic e *arcul frânt* sau ascuţit (unghiul format de întretăierea a două segmente de cerc), dar mai ales *ogiva* şi *bolta ogivală* (bolta sprijinită pe două arcuri diagonale de susţinere, care se încrucişează în punctul de cheie a bolţii). Elementele acestea apăruseră sporadic, încă din sec. XII, la unele catedrale romanice din nordul Franţei (Ile-de-France, Picardia, Champagne) şi din Lombardia. Caracteristica ogivelor este că ele se



**Sistemul de arce butante**

construiesc din piatră şi sunt totdeauna în relief, independente de bolta pe care o sprijină. Cupola sau bolta simplă, unitară, din stilul romanic, este în gotic foarte înaltă, datorită ogivelor (arcurilor diagonale încrucişate), care o susţin şi o împart în patru (sau mai multe) compartimente triunghiulare; turlele se termină de regulă prin vârfuri ascuţite în formă de săgeată (*fléche*), care parcă vor să străpungă cerul.

**f.** Dintre încăperile bisericilor de tip romanic *dispar nartica de la faţadă şi criptele de sub chor, dar se menţin deambulatoriile*, formate din şiruri de coloane, iar absidele altarului sunt mai mult poligonale decât semicirculare, fiind flancate spre exterior de mici *capele.*

**g.** *Ferestrele sunt foarte numeroase, largi şi înalte,* terminate în formă de rozetă sau de flacără şi împărţite longitudinal prin colonete; sticla colorată a ferestrelor (*vitralii)*, care dau interiorului lumină dar difuză, a fost folosită pentru ilustrarea cu scene biblice. Ferestrele reduc totodată la minimum posibil suprafaţa pereţilor, dând impresia de spiritualizare a materiei. La unele catedrale, zidăria are rolul unei simple carcase, care să sprijine bolţile, să poarte ferestrele şi să primească aer şi lumină (ca de ex. la *catedrala din Chartres* – Franţa, care are 125 ferestre înalte, nouă rozete mari şi 97 rozete mijlocii şi mici).

**h.** Pictura e întrebuinţată foarte puţin în schimb predomină sculptura monumentală *(statuară)*. Reprezentând figuri biblice sau istorice, uneori de proporţii uriaşe, figuri apocaliptice şi groteşti, instalate în firide scobite pe toate faţadele zidurilor, sau lipite coloanelor de susţinere (*adosate*), sculptura gotică se apropie foarte mult de reprezentarea naturalistă.

**i**. Bogăţia şi luxul din interior sunt sporite de *mobilierul somptuos* (bănci şi scaune, confesorii, jeţuri, amvoane din lemn rar, sculptat), pardoseala de marmură, tapiţeriile fine, scrinuri de email şi triptice de ivoriu, vase sacre şi odăjdii ornate cu pietre scumpe, etc.

Reducerea întregului edificiu la elementele strict necesare echilibrului, adică învingerii greutăţii (apăsării) zidurilor şi a bolţilor, ceea ce permite dezvoltarea la maximum a liniei verticale, a formelor îndrăzneţe care tind în sus, exprimând avântul spre înălţime al sufletului omenesc. Catedrala gotică e o construcţie dinamică, în care ritmul formelor tinde să conducă privirea şi atenţia credincioşilor întâi spre altar şi apoi spre cer;

Aspectul elegant al exteriorului, pentru împodobirea căruia se întrebuinţează o artă sculptată excesiv de migăloasă şi de costisitoare.

Apogeul stilului gotic e atins în sec. XIV, când el găseşte formulele definitive, realizate în marile catedrale din Amiens, Colonia, Rouen, Sant-Ouen ş.a. cu timpul, stilul gotic evoluează spre forme exagerat de bogate şi luxoase, dând naştere aşa numitului ***stil rayonnant***, în sec. XIV, şi celui numit ***flamboyant*** (sec. XV), în care accentul e pus nu pe arhitectură, ci pe decoraţie, care devine excesivă, reducând toate liniile la sinuozităţile formei de *flacără* (flamme, de unde flamboyant).

Stilul gotic decade în sec. XVI, când este concurat din ce în ce mai mult de

arta nouă a Renaşterii.

### Renaşterea

Stilul Renaşterii se iveşte în Italia (mai mult în Florenţa), spre sfârşitul Evului Mediu (**secolele XV-XVI**), sub influenţa studiului clasicismului, adus în Apus (îndeosebi în Italia) de personalităţile culturale ale Bizanţului, refugiate aici după căderea definitivă a Imperiului Bizantin sub turci (1453). La formarea artei Renaşterii contribuie cauze multiple, ca: renaşterea literară şi filosofică, care precede pe cea artistică, în sec. XIV (Dante, Petrarca, Boccacio), studiul atent al vestigiilor artei clasice greco-romane, sprijinul material şi moral acordat artiştilor de către republicile rivale şi prospere din Italia secolelor XV-XVI, invenţia tiparului şi a gravurii, care permitea tipărirea şi publicarea (răspândirea) operelor clasice şi a tratatelor despre arta antică (ca cel al lui Vitruvius Pollo din sec. I a.Hr.: *Despre arhitectură*), ş.a.

***Spiritul Renaşterii se manifestă ca o tendinţă de întoarcere la arta Romei şi Eladei antice şi se caracterizează prin reaşezarea omului în centrul preocupărilor şi interesului filosofic şi artistic (umanism),*** prin efortul artiştilor de a se apropia de natură, de realitate şi de a o reda în formele simple ale artei clasice greco-romane. Gustul acesta pentru eleganţă, logica, armonia şi fineţea liniilor şi a proporţiilor artei clasice, care caracterizează pe artiştii Renaşterii, reprezintă totodată o reacţie împotriva spiritului feudal, iubitor de forţă, brutal şi masiv al Evului Mediu. Bineînţeles că arta Renaşterii nu trebuie considerată ca o simplă copie sau încreştinare a artei păgâne clasice, ci ca o interpretare nouă a conceptului artistic, o creaţie originală bazată pe studiul, înţelegerea şi admiraţia artei antice, considerată ca suprema expresie a frumosului artistic realizat de geniul omenesc până atunci.

Rolul de frunte, pe care îl jucase până aici Franţa în istoria artei apusene medievale (în romanic şi gotic), e preluat acum de Italia. Mai întâi Florenţa (sec. XV), apoi Roma şi Veneţia (sec. XVI), sunt cele mai importante centre în care înfloreşte cu deosebire arta Renaşterii.

În arta Renaşterii **ia avânt pictura (în ulei)**, întrebuinţată ca principal mijloc decorativ pentru împodobirea interiorului bisericilor, pe când *sculptura* este cultivată mai departe ca o artă independentă de arhitectură.

*Autoritatea Bisericii nu mai îndrumă activitatea meşterilor constructori şi decoratori, ca în romanic şi gotic, ci voinţa, personalitatea şi fantezia artiştilor se manifestă liber şi nestingherit,* în alegerea planurilor şi a formelor constructive, a subiectelor şi a temelor sau motivelor decorative etc. De aici rezultă mai întâi o varietate infinită a planurilor, a formelor arhitectonice şi decorative şi deci greutatea de a stabili un tip uniform sau general, ideal sau normativ, al bisericilor Renaşterii şi, al doilea, caracterul laicizat sau păgânizat (lipsit de orice spirit religios sau bisericesc) al unora din aceste monumente, mai ales în ceea ce priveşte pictura lor murală, în care se răsfaţă chipuri de divinităţi păgâne, figuri mitologice (fauni, nimfe, sibile şi satiri) sau chipuri umane pline de sănătate, robusteţe şi uriaşe (adesea chiar nuduri), care

exaltă frumuseţea carnală, trupească (ca în Capela Sixtină a Vaticanului, din Roma).

Din Italia, stilul Renaşterii s-a răspândit mai întâi în Franţa, apoi în Spania şi mai târziu în Germania şi Austria, pierzând însă treptat din puritatea şi fineţea formelor originale, dezvoltate în patria lui (Italia).

**Caracteristicile generale ale stilului Renaşterii**

Arhitecţii Renaşterii renunţă la sensul vertical al catedralelor gotice şi revin la *ritmul orizontal* al vechilor edificii creştine de tip bazilical. Într-adevăr, în arhitectura stilului Renaşterii predomină linia orizontală, a stilului clasic, combinată însă cu linia curbă din bizantin şi romanic.

În construcţia bisericilor, planul este foarte variat: circular, dreptunghiular, ca un paralelogram, cruciform, etc. Punctul de plecare al bisericilor de tip Renaissance e bazilica cu trei nave, având navele laterale boltite (bolţi semicilindrice, *en berceau*) şi cu cupolă centrală (hemisferică sau ovală) pe nava mediană. Planul bazilical se apropie însă de cel cruciform (cruce greacă, cu braţe egale), prin modificarea transeptului şi a dimensiunilor navelor, pentru a da cât mai mult spaţiu şi cât mai multă lumină interiorului, *chorul* dintre altar şi naos (transept) se lăţeşte, nava centrală se măreşte, iar cele laterale se îngustează cât mai mult, fiind împinse tot mai spre zidurile laterale de nord şi de sud. În interior, ornamentaţia e mai fină şi mai delicată, utilizându-se mai mult pictura.

În centrul edificiului domină *o singură cupolă, de mari dimensiuni*, la susţinerea căreia contribuie întreaga substructură (*domul*, caracteristic bisericilor Renaşterii). Ea e supraînălţată pe un scurt tambur circular şi străpunsă de deschizături sau ferestre numeroase, pătrate (încheiate în arc rotund), ovale sau circulare, care dau lumină multă în interior.

Frumuseţea exteriorului rezultă din întrebuinţarea *placajului de marmură* sau de faianţă albă şi colorată, cu care sunt acoperite faţadele zidurilor.

Dispar contraforţii şi arcurile butante. La faţada principală, care constituie centrul de atenţie al meşterilor decoratori, predomină turnul central (nu cele laterale, ca în gotic).

**Stilul baroc**

De la spaniolul *barrueco* (scoică sau perlă neregulată) – adică neregulat, bizar, ciudat sau curios – numit şi stilul *iezuit* (fiindcă a fost cultivat şi răspândit mai ales de călugării iezuiţi), este denumirea care se dă de obicei fazei avansate a Renaşterii, aşa cum a evoluat această artă în Italia, unde «stilul baroc» s-a născut şi s-a dezvoltat mai mult, ca o reacţie religioasă împotriva caracterului profan al Renaşterii, reacţie patronată şi dirijată de conducerea Bisericii catolice, care urmăreşte pe de o parte să purifice arta Renaşterii de excesele ei laicizante şi păgâne, iar pe de alta să impresioneze, să zguduie sufletele credincioşilor şi să le atragă, prin forme şi ornamente bogate şi fantastice, utilizând arta ca un mijloc de luptă împotriva protestantismului (de aceea stilul baroc e numit şi stilul *Contra-Reformei*).

Barocul domină arta italiană până spre sfârşitul secolului XVIII; din Italia s-a întins şi în Franţa, Germania, Austria, Ţările de Jos, Spania şi chiar în Răsărit (Rusia).

**Caracteristicile generale ale stilului.**

Barocul e de fapt o dezvoltare şi amplificare a formelor clasice din Renaştere, cu amănunte şi tendinţe noi: edificii colosale ca proporţii şi cu înfăţişare dramatică, faţade fastuoase cu frontoane modificate în diverse sensuri, turnuri duble, cupole înalte şi diforme, clădiri-anexe frumos împodobite, ferestre de forme neregulate etc. Navele colaterale dispar aproape cu totul. În decoraţia picturală se renunţă la temele profane şi păgâne (nudurile şi tipurile mitologice); în schimb, ornamentaţia se îmbogăţeşte excesiv cu motive în formă de încolăcituri şi volute, cu coloane răsucite în formă de spirală, cu figuri fantastice. Liniile drepte se îndoiesc, formele ovale se arcuiesc şi iau forme din ce în ce mai sinuoase, suprafeţele netede dispar cu totul sub povara de ornamente. Edificiile devin mai mult pretexte pentru decor sau conglomerate de ornamente dintre cele mai variate şi mai bizare. În interior impresionează risipa de aur, argint, brocart, mătăsuri şi tapiţerii bogate, mobilier bogat şi luxos.

## 11. Stilul rococo

Faza ultimă a barocului, din a doua jumătate a secolului XVIII poartă în general denumirea de *Stil rococo* (de la franţuzescul *rocaille*, scoică), adică rotund, încărcat, împopoţonat, numit în derâdere şi *stilul perucă* (Das Aufgebauschte). Se naşte tot în Italia, ca o exagerare a barocului, dar e transplantat în Franţa, unde e cultivat de preferinţă în epoca regilor Ludovic XIV şi Ludovic XV (aproximativ 1700-1770); de aceea e numit uneori şi *stilul Louis XIV* sau *Louis XV*. Creează mai mult opere laice (palate), dar şi câteva biserici care se disting prin eleganţă, decor bogat şi rafinat, de un gust feminin. Liniile drepte sunt înlocuite prin curbe, cercul cu ovalul. E o artă feminină, de un gust senzual, în care artiştii pun accentul pe amănuntele şi rafinamentul decorului; arhitectul devine de fapt un decorator.

În arta rococo-ului, libertatea, fantezia şi capriciul personal al artiştilor se manifestă, ca şi în Renaştere, din ce în ce mai liber şi mai fără frâu, dând viaţă la edificii din care a fost izgonit orice spirit religios şi care capătă înfăţişări din ce în ce mai profane, semănând foarte puţin a biserici.

## 12. Neo-clasicismul

Ultimul aspect pe care îl ia Renaşterea târzie în arta Apusului poartă denumirea de *Neo-clasicism* sau *academism*. Născut în sec. XVIII («secolul filosof» sa «al luminilor»), sub influenţa filosofiei şi a literaturii iluministe germane (Lessing, Goethe, Klopstok, Herder) şi a studiilor de arheologie clasică (săpăturile de la Pompei), neo-clasicismul se manifestă ca un curent de excesivă admiraţie pentru arta clasică păgână şi de reîntoarcere la liniile ei simple şi clare, ca o reacţie împotriva formelor bizare şi artificiale, în care barocul şi rococo-ul înecaseră puritatea formelor iniţiale ale Renaşterii, din secolele XV şi XVI. Se caută deci a se

înlătura nu numai inovaţiile baroce şi rococo, ci şi înnoirile care nu consunau cu cele antice. Se revine la linia dreaptă, care predomină în tot edificiul, se renunţă la volutele şi încovoieturile sau sinuozităţile formelor decorative de până aici, păstrându-se numai coloanele răsucite (în formă de spirale). Pe de afară bisericile de stil (neo) clasic seamănă cu nişte temple antice, greceşti sau romane, cu coloane.

## 13. Anexele

**a.) Baptisteriul.** Adunarea duminicală în vederea săvârşirii euharistiei era cel mai important act de cult pentru primi creştini. Acest lucru însă nu se putea face decât în prezenţa celor botezaţi, pentru că doar ei au acces la "masa Domnului". Din acest motiv botezul are un rol capital pentru Biserică. Evenimentul botezului era trăit cu entuziasm şi bucurie de întreaga comunitate care participa "in corpore" la acest moment festiv.

Primele locuri de botez au fost, cu siguranţă, cursurile naturale de apă şi casele particulare dotate cu terme. Odată cu trecerea timpului au apărut spaţii special destinate botezului şi care au dobândit forme tot mai elaborate fiind amplasate în imediata vecinătate a bisericilor de care se legau uneori prin coridoare, facilitând trecerea neofiţilor din baptisteriu în biserică pentru participarea la Liturghie. Construcţia, prin formă şi orientare, avea un bogat simbolism teologic»: *"rotonda",* construcţie antică de origine funerară, amintea că botezul este «moarte şi înviere cu Hristos»; *"octogonul"* avea o trimitere cu un pronunţat caracter eshatologic amintind de "ziua a opta", ziua naşterii în veşnicie; *"pătratul"* amintea că tot pământul este al Domnului, că «evanghelia se va propovădui la toată făptura», în cele patru laturi ale pământului.

În centru se afla bazinul cu apă în care catehumenul cobora câteva trepte; după botez ieşea pe latura opusă. Bazinul avea dimensiuni variabile (2-5 m. în diametru; 1,40 m. în adâncime). Uneori baptisteriul era frumos decorat cu fresce sau mozaicuri cum sunt cele de la Ravena. Uneori, pe coridorul ce lega baptisteriul de biserică se afla o altă cameră – ***consignatorium***. Aici neofiţii primeau mirungerea de la episcop, înainte de a fi conduşi în biserică pentru a primi euharistia.

**b.) Schevofilachion-ul.** (σκευοφιλακιον, diaconicum, vestiarium, secretarium) era spaţiul, alipit de cele mai multe ori clădirii bisericilor, în care se păstrau cărţile, veşmintele. Cu timpul au fost incorporate arhitecturii de bază a bazilicilor formând două absidiole alăturate absidei altarului.

**c.) Sălile catehumenale** (κατηχουμενεια). Acestea erau mai întotdeauna în legătură cu baptisteriile, serveau ca săli de exorcizare a catehumenilor. Cu timpul s-au transformat în adevărate şcoli catehetice cum sunt cele din Alexandria şi Cezareea Palestinei. Unele dintre ele au reuşit cu timpul să-şi formeze adevărate biblioteci.

Cu timpul, alături de primele biserici, s-au mai adăugat şi alte construcţii care să satisfacă exigenţele unui cult într-o dezvoltare continuă. Dintre acestea amintim:

***aghiasmatarele, aşezăminte de ocrotire socială, case de oaspeţi*** *(mai ales pe lângă bazilicile recunoscute ca centre de pelerinaj),* ***clopotniţe***, etc.

# BIBLIOGRAFIE

1. BOUYER Louis, *Architettura E Liturgia*, Qiqaion, Bose 1994.
2. Dumitrescu Sorin, Chivotele lui Petru Rareş şi modelul lor ceresc, Ed. Anastasia, Bucureşti 2001.
3. OZOLIN Nicolas, *Chipul Lui Dumnezeu, Chipul Omului,* Ed. Anastasia, Bucureşti 1998 (În Special Capitolul *Câteva Observaţii Despre Deosebirea Duhurilor În Artă*, Pp. 69-80)
4. PANOFSKY Erwin, *Arhitectură Gotică Şi Gândire Scolastică*, Anastasia 1999 (în special postfaţa lui S. Dumitrescu. *O interfaţă la gotic*)
5. STĂNILOAE, Pr. Prof. Dumitru, *Idolul Ca Chip Al Naturii Divinizate Şi Icoana Ca Fereastră Spre Transcendenţa Dumnezeiască,* În Rev. „Ort", An. Xxxiv (1982), Nr. 1.
6. VANCA Dumitru, *Icoană Şi Cateheză*, Alba Iulia 2005, Ed. Reîntregirea, Pp.15-20.

# II: CHIP ŞI ASEMĂNARE

(noţiuni despre pictura bisericească)

**Cursul X**

## I. Note istorice despre icoană[42]

### 1. Lămuriri semantice

Cuvântul icoană, cu înţelesul pe care îl folosim noi azi în Biserică, are o lungă evoluţie la care a contribuit pe de-o parte cultura elenistică, pe de altă parte disputa dintre iconoduli şi iconomahi din Bizanţul secolului VIII-IX.

Etimologic, cuvântul icoană este de origine grecească: **εικων** (=imagine), provenit la rândul său din verbul εικονιςω (= a reprezenta, a face vizibil, a figura). In filozofia şi literatura Greciei antice, cuvântul **εικων** trimitea la o realitate optico senzorială, spre deosebire de **ειδωλον** care trimitea către imaginaţie, către necorporal. Datorită Septuagintei, care foloseşte cuvântul **ειδωλον** cu sens depreceativ, aplicat imaginilor de cult ale zeităţilor păgâne (mai ales statui) cele două cuvinte, deşi la origine au aceeaşi rădăcină verbală (**ειδω-),** sfârşesc pe poziţii diametral opuse. Putem astfel spune că deşi idolul şi icoana desemnează ambele un obiect de cult, diferenţa constă în primul rând în sursa care le generează: imaginaţia sau realitatea obiectivă.

În limba română, cuvântul icoană, în sens restrâns, trimite către o imagine portabilă, a Domnului Hristos, a Maicii Sale, a unui sfânt etc., realizată prin diverse procedee artistice (dar de cele mai multe ori prin pictură, pe un suport de lemn), şi folosită în cultul Bisericii.

În sens mai larg, cuvântul icoană este folosit pentru a desemna orice imagine, creată prin cele mai felurite procedee artistice (pictură, sculptură, gravură, desen, broderie etc.), cu subiect religios. Deşi sensul şi semnificaţia de principiu este identică atât pentru imaginea portabilă cât şi pentru celelalte reprezentări iconografice, prin destinaţie şi prin uzul practic, ***icoana mobilă are un caracter de cult mult mai pregnant decât celelalte tipuri de imagini sacre***. [43]

### 1. Arta primelor veacuri în Biserică

S-a discutat şi încă se mai discută în contradictoriu asupra atitudinii Bisericii

[42] Extras din Dumitru Vanca, *Icoana şi cateheza*, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia 2005.
[43] L. OUSPENSKY, ***Teologia icoanei***, p.15

primare faţă de arta sa. Deşi au existat atitudini antiiconice în primele veacuri, acestea trebuie interpretate şi înţelese în contextul lor istoric: poporul lui Hristos se dorea a fi de o structură radical diferită de tot ce reprezenta societatea păgână, de aceea tot ce produsese cultura păgână era mai întâi refuzat. Cu toate acestea, în sânul Bisericii, şi odată cu ea, se dezvolta o artă ce se hrănea încă din tradiţia păgână, elenistică şi romană. Cu un pregnant caracter funerar în Apus (catacombele romane) şi unul de natură estetico-didactică în răsărit (Dura Europos), arta creştină urcă până în secolul II. Cu toată acestea, în nici un caz creştinii nu au atribuit icoanelor vreo funcţie cultică în primele veacuri. Până prin sec. IV-V creştinii nu şi-au pus problema unui raport cultual cu imaginile religioase care se găseau în spaţiile lor de cult. Cei ce vor să găsească păreri oficiale pro şi contra icoanelor vor căuta în zadar argumente solide care să le susţină ipoteza, şi asta pentru că Biserica nu creează discuţii de dragul discuţiilor, ea rezolvă probleme sau vindecă răni apărute pe trupul său dogmatic. De aceea putem doar spune că, tributari culturii şi tradiţiei aniconice ebraice, primii creştini au vâslit în ape tulburi. Cei ajunşi la «*statura bărbatului desăvârşit*» au acceptat imaginile, ceilalţi au abordat faţă de ele o intransigenţă dusă până la moarte, în mod oficial însă, Biserica nu s-a preocupat de ele decât în momentul în care le-a fost contestată şi refuzată existenţa.[44]

În ciuda acestor poziţii, creştinii pioşi doreau în continuare să aibă sub ochi chipul Mântuitorului, al Maicii Sale şi al unor sfinţi; pe acestea le cinsteau împodobindu-le cu flori şi aprinzând înaintea lor lumânări şi tămâie, cel puţin aşa rezultă din unele scrieri apocrife (*Epistola Apostolilor*, apud A. Grabar, *L'iconoclasme bisantine*).

## 2. Arta creştină până la Constantin cel Mare. O artă simbolică.

Conform Tradiţiei primele icoane provin din chiar timpul vieţii Mântuitorului. Icoana Veronicăi (= icoana adevărată) şi cea a regelui Abgar al Edesei sunt un astfel de exemplu. De asemenea prima icoană a Maicii Domnului a fost făcută de medicul şi evanghelistul Luca iar Eusebiu de Cezarea mărturiseşte de existenţa unei sculpturi realizate de către femeia «*vindecată de scurgerea sângelui*» care îl reprezintă pe Mântuitorul şi femeia bolnavă, îngenunchiată, atingându-se de haina Lui.[45] Cu toate aceste mărturii, cele mai vechi imagini care s-au păstrat sunt doar cu câţiva ani anterioare anului 200.[46]

Cum este şi firesc, aceste imagini creştine n-au avut o personalitate şi un stil care să le impună şi să le deosebească de arta profană. Artiştii creştini foloseau tehnica şi stilul zonei respective.[47] De fapt printre creştini nu se poate vorbi de

[44] Majoritatea istoricilor occidentali (Bréhier, Leclerc, Ch. Diehl, Grabar, Klauser, ş.a.) consideră că arta icoanelor a apărut în Biserică, dar fără voia ei. L. Ouspensky nu este de aceeaşi părere, arătând – pe lângă faptul că nu se poate face o diferenţă între cler şi popor (care împreună formează Biserica) – că, fiind amplasate în locuri publice imaginile religioase erau cunoscute ierarhiei; Leonid OUSPENSKY, ***Teologia Icoanei***, Ed. Anastasia [Eikona], Bucureşti 1994, p. 17

[45] cf. Leonid OUSPENSKY, ***op.cit.***, p. 28-35; Petroniu FLOREA, ***op.cit.***, p. 7-12.

[46] A. Grabar, ***Le premier art chretien,*** Paris 1966, p. 67.

[47] Astfel la Roma predomina un stil naturalist şi tehnica picturii pe zugrăveala udă (fresco), în Alexandria şi în tot

artişti, în adevăratul sens al cuvântului, ci mai degrabă de artizani păgâni încreştinaţi. Arta lor era practică, redusă la esenţe, în nici un caz frumoasă, estetică. Nu proporţia şi forma conta în imagine ci ideea pe care aceasta o exprima. Deosebirea tematică faţă de arta păgână era uneori minoră, conţinutul ideatic însă era unul cu totul nou. ***Caracteristica majoră a artei primelor trei veacuri simbolismul şi alegorizarea desăvârşită***. «*Arta creștină a fost mai ales la originile sale, spune L. Brehier, un sistem de simboluri și abstracțiuni care formau pentru cei inițiați un limbaj complet. Acesta explică faptul că ea a luat în urmă caracterul de învățământ, care trebuia s-o legitimeze în ochii Bisericii; de la început, frumusețea n-a fost pentru creștini decât mijlocul de a face ideea mai strălucitoare.» De la sensul spiritual al simbolului s-a ajuns la sensul spiritual al reprezentării iconografice.*[48] În Biserica primară practic nu se poate vorbi de reprezentarea directă a Mântuitorului sau a tainelor Bisericii. Arta primelor veacuri s-a mulţumit să-L reprezinte pe Hristos şi lucrarea Sa prin simboluri şi alegorii, cunoscute doar de cei iniţiaţi. În dorinţa lor de a reprezenta totul învăluit şi ascuns pentru cei neiniţiaţi, creştinii foloseau ***simboluri grafice***: monograma lui Hristos – **XP**, veşnicia lui Dumnezeu – **AΩ; *simboluri zoomorfe***: peştele, mielul, porumbelul, păunul etc; ***simboluri vegetale***: viţa de vie, spicul de grâu, palmierul, iedera, măslinul, crinul; ***obiecte simbolice***: crucea, corabia, ancora, sfeşnicul, lira etc.[49]

**De ce acest simbolism?** Pe de o parte, acesta provenea din ***tradiția ebraică*** în care simbolul, parabola şi alegoria erau des întrebuinţate mai cu seamă în exprimarea profetică. Cam în acelaşi fel Mântuitorul a vorbit ascultătorilor Săi într-un mod învăluit «*pentru ca văzând, nu văd și auzind, nu înțeleg*» (Mt. 13,13). Pe de altă parte ***regula arcanului*** cerea ca tainele creştine fundamentale să fie ascunse catehumenilor până la momentul botezului.[50] Acest principiu s-a reflectat şi în arta Bisericii care evită să fie o artă explicită.

Un alt motiv care a determinat limbajul simbolico-alegoric a fost contextul istoric: ***creştinii trebuiau să se ferească de lumea păgână ostilă***. Sub masca simbolului creştinii transmit învăţături fundamentale: speranţa în înviere, iertarea păcatelor, botezul etc. «*Aceste imagini nu sunt decât simboluri în care realitatea consimte în a se nega ca obiect propriu pentru a trimite spiritul către ceea ce semnifică. Credința și speranța în viața viitoare se exprimă printr-o întâmplare salvatoare, printr-un eveniment extraordinar și neașteptat care scapă puterii morții. Acolo unde păgânii nu văd decât un pescar cu undița, un delfin, un pește străpuns de un trident, creștinul care posedă cheia acestui limbaj citește despre mântuirea sa și a celorlalți care sunt veniți pentru a vizita locul lor de (veșnică) odihnă.»*.[51]Poate



---

Orientul predomina un stil hieratic rigid; ca tehnică, aici apărea şi encaustica.

[48] Apud I. RĂMUREANU***, Cinstirea sfintelor icoane…,*** p. 628

[49] Pentru detalii vezi la Frédérik TRISTAN***, Primele imagini creştine. De la simbol la icoană,*** trad. Elena Buculei şi Ana Boroş, ed. Meridiane, Bucureşti 2002; I. RĂMUREANU***, Cinstirea sfintelor icoane în primele trei veacuri***, pp. 625-637.

[50] «*Tuturor le este îngăduit să audă Evanghelia, dar Slava Bunei vestiri nu aparține decât casnicilor lui Hristos. Căci ceea ce pentru cei iluminați reprezintă splendoarea slavei, pe necredincioși îi orbește […] Unui păgân nu i se expune învățătura tainică despre Tatăl, Fiul și Sfântul Duh și nici chiar catehumenilor nu le vorbim fățiș despre taine, ci* ***vorbim despre multe în chip învăluit****, ca în parabole, așa încât credincioșii care știu înțeleg, iar cei ce nu știu nu suferă nici o pagubă*». Sf. CHIRIL AL IERUSALIMULUI, ***Oratio***, PG 33,589, *apud* L. OUSPENSKY, ***op.cit.***, p. 38.

[51] G. DUMEIGE***, op. cit.*** p. 21.

că tocmai acesta este şi motivul pentru care primele imagini creştine apar mai cu seamă în spaţiile retrase ale cimitirelor subterane.

Spre sfârşitul perioadei persecuţiilor, sau în zonele în care acestea erau reduse ca intensitate (extremităţile imperiului), arta creştină începe să iasă din catacombe căpătând totodată un caracter mai explicit şi un aspect mai realist. Aşa cum o demonstrează unele compoziţii din catacombe, precum şi complexul de la Dura Europos, sunt puse acum în circulaţie şi compoziţii şi teme noi, ample şi clare care au darul să propovăduiască: *Învierea lui Lazăr, Botezul, Închinarea Magilor, Femeia samarineancă, Cei trei tineri în cuptor, Istoria Suzanei, Daniil în groapa cu lei*, etc.

### 3. Arta creştină după edictul lui Constantin (313). Imaginea religioasă devine icoană.

Aerul de libertate adus de edictul de la Mediolanum găseşte deja arta creştină, atât cea răsăriteană cât şi cea apuseană, pe drumul maturităţii. Fuseseră parcurse anumite etape care îi dădeau dreptul la un post esenţial în Biserică. Am văzut deja că începând cu sec. III se constată o multiplicare a imaginilor religioase, sec. IV aduce însă o cotitură hotărâtoare. Încet, încet, din simplu ornament în spaţiile funerare sau liturgice, din tablou comemorativ, icoana îşi găseşte un rol major în cultul Bisericii. În noua sa calitate icoana nu mai putea fi nici doar tolerată nici negată pur şi simplu. Biserica trebuia să se aplece asupra artei creştine pentru a identifica relaţia sa cu Tradiţia şi cu doctrina, pentru a-i fasona limbajul şi a-i stabili limitele.

În euforia credinţei «*schimbarea care intervine în viaţa Bisericii nu este doar de ordin exterior*», nu se măresc doar edificiile pentru a răspunde afluxului de convertiţi, *«lumea care năvălea în Biserică aducea cu ea toată neliniştea, îndoielile şi lucrurile neînţelese pe care Biserica urma să le lămurească»*.[52] Confruntată cu ereziile Biserica îşi cristalizează şi îşi afirmă credinţa prin toate mijloacele de care dispune. Disputele şi polemicile dogmatice a acelor vremuri sunt reflectate nu doar în literatură ci şi în artă, căci departe de a fi simplu auxiliar al textului***, arta devine apologetică, polemică şi dogmatică***. Împotriva lui Arie arta sacră a Bisericii ia hotărârea de a scrie în nimbul cruciform al lui Hristos, atributul Tatălui: ω ον = *Eu sunt cel ce sunt.* (Exod 3, 17), apărând astfel deofiinţimea celor două persoane. După sinodul III în care decretase maternitatea divină a Maicii Domnului, pe icoana sa se scrie Θεοτοκος (=Născătoarea de Dumnezeu) şi este reprezentată aproape exclusiv cu Pruncul pe genunchi şi, pentru a se exclude orice dubiu, este adăugată şi inscripţia ΜΡ–ΘΥ (= Maica Domnului).

Scurtarea perioadei de catehumenat determină o nouă orientare a artei bisericeşti. Trebuia găsită o formă care, suplinind catehumenatul îndelungat, să propovăduiască neîncetat adevărurile credinţei. Se naşte acum o artă narativă, cu scene dispuse episodic. Astfel, în sec. V, Sfântul Nil Sinaitul, adresându-se prefectului Olympiodor, care zidise o biserică şi intenţiona să o decoreze cu scene

[52] L. OUSPENSKY, ***Ibidem***, p. 48.

pastorale şi de vânătoare, îi scrie: «*Fă în aşa fel ca mâna celui mai iscusit pictor să acopere ambele laturi ale bisericii cu scene din Vechiul şi Noul Testament, astfel încât, privind chipurile zugrăvite, cei care nu cunosc alfabetul şi nu pot citi Sfintele Scripturi să-şi aducă aminte de faptele curajoase a celor ce L-au slujit pe Dumnezeu fără ocolişuri. Astfel, se vor lua mai degrabă la întrecere cu virtuţile vrednice de veşnică pomenire care i-au făcut pe acei slujitori ai lui Dumnezeu să prefere cerul, pământului, şi pe cele nevăzute, celor văzute*».[53]

Credinţa era mărturisită şi prin arătarea celor care cad sub simţuri şj pentru că «…*este mai bine să înveţi arătând decât citind sau vorbind*» (F. Augustin). Cam în acelaşi fel, o lucrare anonimă din perioada disputei iconoclaste, afirmă: «*Spune-mi, omule, dacă vreun păgân vine la tine, spunându-ţi: «Arată-mi credinţa ta, pentru ca să pot crede şi eu» - ce îi vei arăta? Du-l într-o biserică (…), aşează-l înaintea icoanelor ce se află zugrăvite acolo*».[54]

Nerăspunzând unor idealuri estetice, primele programe iconografice corespund duhului misionar de propovăduire a credinţei. Temele iconogafice abordate corespund textelor evanghelice, textelor liturgice şi celor patristice. Nenumăratele mărturii literare din această perioadă, citate ulterior în disputa iconoclastă, mărturisesc supremaţia văzului asupra celorlalte simţuri. Explicit, chiar unii Părinţi vorbesc de imaginile religioase pe care le-au văzut şi recunoscut rolul estetic, moral şi catehetic.[55]

### 4. Arta devine imperială

Începând chiar din timpul lui Constantin cel Mare (312-337), dar mai cu seamă din vremea lui Justinian I (527-565), ***arta creştină capătă formal un aspect imperial***. Mutarea capitalei, şi implicit a curţii imperiale, la Constantinopol determină legături mai strânse între Biserică şi Stat, fapt care determină ample schimbări de natură liturgică. Prin decrete, legi şi privilegii acordate, episcopii devin demnitari de stat. Urmarea, Biserica împrumută din fastul curţii imperiale gustul pentru veşmintele aulice şi procesiunile solemne, fapt care-şi va lăsa amprenta mai ales asupra cultului şi în special asupra Sfintei Liturghii.[56]

***Din cult fastul pătrunde şi în arta Bisericii***. Înveşmântat în haine strălucitoare, Hristos va fi reprezentat de acum aşezat pe un tron, asemeni împăratului, într-o ţinută hieratică, solemnă, austeră şi, mai ales, cu aerul incontingenţei acestei lumi. El este monarhul absolut a lumii pe care o învaţă (Hristos –Învăţător), o judecă (Deisis) şi mai ales o conduce (Hristos–Basileu) şi o apără (Pantocrator). Alături de Hristos, ca o «*împărătească aleasă şi Doamnă*» şade, tot pe tron şi în aceeaşi ţinută imperială, Maica Domnului. Sugerând unitatea Bisericii în jurul capului său nevăzut, Apostolii sunt rânduiţi în jurul lui Hristos ca nişte

---

[53] PL 61, c. 339 *apud* L. OUSPENSKY, ***op.cit.***, p. 50

[54] ***Contra lui Constantin Cabalinul*** (anonim), PG 94, 2, 325, *apud* L. OUSPENSKY, ***op.cit.***, p. 51

[55] Sf. VASILE CEL MARE, ***Panegiricul la Sfântul Varllaam***; ***Panegiric La Sfinţii Patruzeci de martiri din Sevastia;*** Sf. GRIGORE DE NISA, ***Despre dumnezeirea Fiului şi a Sfântului Duh; Poeme: Despre virtuţi*** apud DUMEIGE***, op. cit.*** p.30.

[56] Pentru detalii vezi R. TAFT, ***The Byzantine rite. A short history*** (cap. 3) Liturgical Press, Colegiville, Minesota, 1992; traducere din engleză, Mehes Alin, teză de licenţă, Facultatea de Teologie Ortodoxă, Alba Iulia, 2002.

adevăraţi curteni; porniţi într-o solemnă şi nepământească procesiune, ca într-o nesfârşită ectenie, aceştia sunt reprezentaţi primind Împărtăşania din chiar mâna "*împăratului lor*".

Dacă Biserica este împlinirea expresiei "*cerul pe pământ*" termenul de comparaţie al persoanelor divine nu putea fi decât superlativul terestru, curtea imperială: «*Când Biserica a început să împrumute în cult veşmintele, simbolurile, majestatea, slava şi strălucirea palatină ea nu făcea decât să recunoască un limbaj deja cunoscut, pe care arta nu făcea decât să-l reproducă*».[57]

### 5. Exaltarea politico-militară a imaginilor sacre.

Secolul VI avea să aducă confruntarea cu imperiul persan – păgân şi idolatru. Confruntarea nu era doar între două imperii ostile – era confruntarea între Hristos şi Ahura-Mazda.[58] Trupele trebuiau însufleţite. Pentru aceasta icoana era un minunat stindard. Purtate ca drapel de luptă înaintea trupelor (ca oarecând «*labarum*»-ul lui Constantin) icoanele lui Hristos, a Maicii Domnului au insuflat încredere. Victoriile repurtate în aceste campanii, mai ales în timpul lui Heraclius, combinate cu descoperirea «*icoanei nefăcută de mână*» trimisă lui Abgar, precum şi "*negativul ei*" - «*tigla din Edesa*»[59], avea să exalteze ataşamentul trupelor şi poporului faţă de ele. Încărcate cu toată "responsabilitatea" victoriei asupra perşilor icoanele sunt reproduse, multiplicate, venerate, luate naş de botez. Unii preoţi "*completau*" Sfânta Împărtăşanie cu culorile lor, nobilii îşi împodobeau hainele cu chipul sfinţilor…Lucrurile au fost împinse prea departe. În această zăpăceală generală, Biserica trebuia să-şi precizeze poziţia.

### 6. Sinodul Quinisext (692) şi arta eclesială

Este considerat ca prima poziţie oficială a Biserici faţă de arta sacră pentru care a emis trei canoane: ***a). canonul 73*** interzicea orice reprezentarea sfintei Crucii în locuri nedemne şi unde «*ar putea fi călcate de cei ce merg pe jos*»; ***b). canonul 82*** interzice reprezentarea simbolică sub chipul mielului a Mântuitorului Hristos – prelungirea unor practici iudaice – şi reprezentarea Sa după firea omenească. Canonul reprezintă nu doar concluzia artistică a încheierii disputei dogmatice despre cele două naturi a lui Hristos ci şi încheierea etapei simbolice. «*Figurile şi umbrele*» Vechiului Testament sunt de acum părăsite în favoarea «*harului şi adevărului*».[60] **c*)*.** Cât priveşte ***canonul 100***, acesta sugerează o corecţiune asupra stilului artei prin interzicerea «*unor reprezentări ruşinoase*». E greu de crezut că în biserici ar fi fost zugrăvite chipuri care să provoace «*plăceri ruşinoase*» dar cu siguranţă – afirmă Ouspensky – referirea era la unele sărbători păgâne indecente, care se păstrau în paralel cu cele bisericeşti, a căror privelişti erau reproduse şi de

---

[57] R. TAFT, ***op.cit.***, p. 42

[58] cf. A. GRABAR, ***L'iconoclasme byzantine***, p. 34

[59] Pentru detalii privind istoria acestei icoane, cf. Petroniu FLOREA, ***op.cit.***, p. 8-9; L. OUSPENSKY, ***op.cit.***, p. 28-29; Michele QUENOT, ***Icoana, fereastră spre absolut***, Ed. Meridiane, p. 20

[60] *apud* L. OUSPENSKY, ***op.cit.***, p. 58-64

artă. Nefăcând cinste Bisericii, aceste picturi trebuiau interzise.[61]

Dincolo de acest aspect formal trebuie să întrezărim dorința Bisericii de a orienta arta creştină spre o formă care să nu se adreseze doar ochiului precum arta elenismului târziu («imaturității păgâne»), cât formei duhovniceşti – trupul îndumnezeit. Totodată acest sinod este dovada că Biserica era preocupată ca arta sa *să nu fie făcută oriunde și oricum*.

Conținutul teologic, funcția liturgică şi catehetică, precum şi termenii tehnici care definesc arta creştină vor fi lămuriți şi definitivați în timpul ultimei şi celei mai cutremurătoare erezii din Biserică: iconoclasmul.


- PALADE, Mihaela, *Iconoclasmul în actualitate*, Edit. Sophia, Bucureşti 2005, p. 53
- VANCA, Dumitru A., *Icoana și Cateheza*, Reîntregirea, Alba Iulia, 2005, p.9-26




[61] L. OUSPENSKY, ***op.cit.***, p. 62

# II. Criza iconoclastă şi rezolvarea ei

**Cursul XI**

## 1. Scurtă prezentare a crizei iconoclaste

Iconoclasmul este considerat ultima şi cea mai mare erezie care a rănit trupul bisericii. Deoarece ea a fost promovată şi susţinută de unii împăraţi bizantini, s-a dovedit a fi şi cea mai crudă; persecuţiile împăraţilor iconoclaşti aducând aminte de primele veacuri creştine.

Majoritatea specialiştilor consideră că atitudinea iconoclastă împăraţilor iconoclaşti se datorează unor ***cauze generale***: **a.)** atitudinea antiiconică a mediilor iudaice cu care creştinii erau în contact şi din care proveneau de altfel; **b)** acuzaţiilor de idolatrie aduse de musulmani creştinilor;[62] **c)** disputele monofizite au creat premizele neacceptării reprezentării naturii divine a Mântuitorului; **c)** exagerărilor şi abuzurilor faţă de icoane, mai sus pomenite, care au stârnit reacţii adverse şi ostile. Acestora se adaugă unele ***cauze imediate***: cutremurul din 723, considerat ca o pedeapsă pentru idolatrie, precum şi o cauză politică – dorinţa împăraţilor iconoclaşti de a anihila puterea crescândă şi periculoasă a cercurilor monahale.[63]

### 1.1. Antecedente iconoclaste:

Deşi specialiştii marchează declanşarea crizei iconoclaste în anul 726 când Leon Isaurul (713-740) emite primul decret imperial împotriva icoanelor, în realitate erezia iconoclastă are rădăcini mult mai vechi. Am văzut deja că, mai ales în primele două veacuri, creştinii au avut o atitudine rezervată faţă de întrebuinţarea imaginilor în cult iar apologeţii le-au respins pe motivul salvgardării transcendenţei divine, în opoziţie cu panteismul idolatru păgân[64], din acest motiv mulţi specialişti (iconomahii au făcut-o şi ei la rândul lor) au făcut o întreagă colecţie de scrieri şi gesturi antiiconice.

În general se consideră că rădăcinile teologiei iconoclaste se află puternic înrădăcinate în teologia lui Origen, în monofizitism şi maniheism. [65] Există însă şi



---

[62] Califul Yazid II (720-724), guvernator al Egiptului, pe temeiul Coranului care interzice imaginile cultuale şi venerarea acestora, dă unele dispoziţii antiiconice care determină distrugerea icoanelor în unele biserici creştine de sub jurisdicţia sa.

[63] R. TAFT, ***op.cit.***, p. 52

[64] LACTANŢIU, *De divinae institutiones* II,2, apud Dumeige**, op. *cit.*,** p. 25.

[65] Origen pleacă de la premisa gnostică a dihotomiei dintre spirit şi materie. Dumnezeu, fiind spirit pur şi necompus, nu se poate oglindi în materie. De aceea, pentru el, *singurul chip adevărat este cel viu, iar singurul chip viu al dumnezeirii este chipul Fiului Tatălui*; ca o concluzie toate celelalte reprezentări sunt "chipuri moarte". De aceea, în afara Fiului, doar omul poate fi chipul lui Dumnzeu, iar singurele statui pe care omul le poate face sunt cele ale virtuţilor. Această teorie lansată de G. Florovsky este susţinută de nenumăraţi teologi de mai târziu printre care A. Grillmeier şi S. Gero. Pentru detalii vezi Ch. SCHONBORN, ***op. cit.***, (capitolul: *Origen – o hristologie ostilă icoanelor ?*) Ed. Anastasia, Bucureşti 1996, p. 44-51.

păreri care îl consideră pe Origen un tolerant față de imaginile sacre. [66]

O poziţie intransigentă dovedeşte şi Sfântul Irineu care îi acuză pe carpocratieni că se închină unei imagini a lui Hristos despre care se spune că ar fi fost făcută de Pilat[67] şi îi blamează pe acei gnostici care aveau o imagine a maestrului lor Simon.[68] În Africa, Tertulian consideră statuile un pericol real de a încălca Legea dată prin Moise.[69] Deşi Tertulian explică atitudinea creştinilor într-o întreagă carte (*De idolatria*), totuşi este primul care pare să vorbească şi să distingă chipul lui Dumnezeu de imaginile cu caracter creştin.[70] Despre astfel de imagini vorbeşte Clement Alexandrinul care, făcând o concesie, admite printre creştini doar unele simboluri.[71]

Istoria consemnează prima reacţie brutală împotriva icoanelor în timpul episcopului Epifanie de Salamina. Acesta la sfârşitul sec. IV, într-o călătorie în drum spre Betleem intrând într-o biserică a observat o pânză pe care era o imagine a lui Hristos sau a unui sfânt. Întrucât a sfâşiat-o, comunitatea creştină de acolo i-a cerut acestuia o despăgubire. Această mică dispută îl determină ulterior să scrie o lucrare în care îşi expune tezele cu privire la problema icoanelor: *Împotriva celor ce cred că trebuie să facă imagini imitând pe Hristos, Maica Domnului, martirii şi de asemenea îngerii şi profeţii.*[72] Pentru a-şi pune în practică teoria, Epifanie se adresează împăratului Teodosie I (378-381) solicitând închiderea bisericilor, baptisteriilor şi caselor zugrăvite cu imagini ale lui Hristos sau ale sfinţilor. Din motive pe care le putem doar intui solicitarea sa n-a fost pusă în practică, iar dorinţa sa, după cum remarcau iconodulii, nu a fost respectată nici măcar în propria eparhie.[73] În Occident, pe aceeaşi poziţie antiiconică se situează Serenus, episcop de Marsilia. Acesta dăduse poruncă să fie distruse toate imaginile de pe zidurile bisericii sale. Atitudinea sa este sancţionată de Papa Grigore cel Mare care deplânge faptul că prin acţiunea sa, Serenus a răpit celor "*neştiutori de carte*" un important mijloc catehetic.[74]

În argumentaţia lor, iconomahii au mai citat sau enumerat şi alte poziţii antiiconice. Între aceştia la "loc de cinste" figurau Filoxenie de Mabug, Sever de Antiohia, Augustin, ş.a. Pe cealaltă poziţie, iconodulii aduceau în sprijinul lor nume sonore ca Sf. Vasile cel Mare, Sf. Grigorie, Sf. Ioan Gură de Aur, Sf. Nil Sinaitul, Sf. Paulin de Nola, etc.



---

[66] Pr. Prof. Ioan I. RĂMUREANU***, Cinstirea sfintelor icoane în primele trei veacuri***, în «ST» 9-10 / 1971 (XXIII), p. 624. Dânsul consideră acest text al marelui scriitor ca reflectând nu o ostilitate ci o toleranţă faţă de icoane «*Creştinii care vin la biserică, înclină capul spre pereţi, asistă la slujbe şi cinstesc pe slujitorii lui Dumnezeu, să aducă câte ceva pentru împodobirea altarului sau a bisericii* – ad ornatum quoque altaris vel ecclesiae aliquid conferatu*r*.»,

[67] IRINEU DE LYON, ***Adversus haereses*** *I, 20, 4.apud* G. DUMEIGE***, op. cit****. p.18.*

[68] **Ibidem**, *I, 16, 3.*

[69] TERTULIAN, ***De idolatria****, 3; 4;* ***De cultu feminarum*** *I, 8. apud* G. DUMEIGE***, op. cit****. p.18.*

[70] Acesta vorbeşte de o imagine a Bunului Păstor pe o cupă euharistică. ***De pudicitia****, 10*

[71] CLEMENT ALEXANDRINUL, ***Pedagogul*** *III, 11, 59, 1-2.*

[72] Lucrarea este pierdută dar se poate reconstitui parţial din scrierea ripostă a SF. NECHIFOR MĂRTURISITORUL, ***Împotriva epifanidelor***, cf. G. DUMEIGE, *Niceè* II, p. 32-35

[73] DUMEIGE***, op. cit****.* p.33-35

[74] GRIGORE CEL MARE***, Scrisoare către Serenus de Marsilia*** IX,105, PL 77, 1128 c

## 1.2. Prima perioadă iconoclastă.

Prima poziţie oficială a imperiului creştin împotriva icoanelor o ia Leon III Isaurul (713-740) care îşi depăşeşte rolul de mediator în disputele din Biserică şi intră în scenă declanşând chiar criza iconoclastă. Primele idei antiiconice (725) sunt puse în practică în 726 când o imensă erupţie submarină este pusă pe seama mâniei divine declanşată ca urmare a încălcării poruncii Decalogului: să nu-şi faci chip cioplit. Întrucât ***patriarhul Gherman* (715-729)** nu este de acord cu poziţia sa, Leon se adresează papei Grigore II, cerându-i sprijinul în lupta cu idolatria. Răspunsul este însă dur şi pe măsură: «*nu este permis împăratului să intervină în probleme de credinţă şi nici să tulbure prin inovaţiile sale vechile învăţături ale Bisericii*».[75] Leon ia acum lupta pe cont propriu. Emite două edicte antiiconice (726, 730)[76], îl suspendă pe Gherman înlocuindu-l cu Atanasie, iconomah care a semnat decretul din 730. Când prima icoană – cea a lui Hristos de pe poarta Chalke a Palatului imperial este distrusă – mulţimea înfuriată îl linşează pe funcţionarul care a îndrăznit un asemenea sacrilegiu. A urmat apoi, pe parcursul multor ani, o luptă crâncenă, pe viaţă şi pe moarte. Episcopii ortodocşi erau exilaţi, depuşi, torturaţi…Şi toate acestea în numele unei teologii impuse de puterea vremelnică. Basileul este excomunicat în 732 de către papa Grigore III (731-734) iar Roma devine centrul luptei antiiconoclaste şi antibizantine. Drept represalii faţă de „episcopii dizidenţi" ai Romei împăratul răpeşte Romei mai multe teritorii de sub jursidicţia Romei pentru a le trece sub jurisdicţia patriarhului iconoclast al Constantinopolului şi confiscă averile patrimoniale din Italia bizantină şi Sicilia.

Această dispută era teoretic posibilă întrucât Leon se intitulase «*împărat şi preot*». Practic însă Biserica a refuzat orice amestec al împăratului în afacerile sale, ca atare decretele imperiale au fost mereu contestate.

Unul dintre cei mai fervenţi luptători pentru apărarea icoanelor este ***Sf. Ioan Damanschin (675-749)*** care între 726-730 scrie *Cele Trei cuvinte împotriva celor care resping icoanele.*[77] Ca şi papa Grigore II, Sf. Ioan Damaschin afirmă principiul neamestecului în problemele Bisericii dezvoltând apoi o vastă teologie pro-iconică clarificând întâi de toate terminologia şi diferenţa între *adorare* şi *venerare.*

Apogeul teologiei iconoclaste este atins în timpul împăratului Constantin V (741-775). Ducând mai departe lupta antiiconică declanşată de tatăl său, Constantin V mută "ostilităţile" pe teren teologic. Dotat cu o incontestabilă inteligenţă, dublată



---

[75] TEOFAN, ***Cronografia***, PG C 8, 816a

[76] Părerea celor mai mulţi istorici este că împăratul a emis două decrete. Ostrogorsky consideră că ar fi vorba de unul singur, emis în 726 dar pus în aplicare (datorită opoziţiei patriarhului) doar în 730. (apud. L. OUSPENSKY-., p. 71). Unii emit ipoteza că e vorba de un sinod la care au participat peste 300 de episcopi (cf. Arhid. Prof. Dr. C. VOICU, ***Sf. Ioan Damaschin, pregătitor al …***, în «R.T.» II (LXXIV), nr. 1/1992. Pr. G. REMETE este însă de părere că e vorba doar de convocarea Senatului, (G. Remete, ***Contribuţii la studiul Istoriei Bisericeşti Universale***, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia, 2001, p. 217)

[77] Sfantul Ioan a trait o perioada in Siria, aflata sub dominatie araba, iar apoi a devenit calugar la Lavra Sfantul Sava din Palestina. Pentru a apara cinstirea Sfintelor Icoane, el se baza pe divino-umanitatea lui Hristos. Inainte de Intrupare numai simbolurile si "umbrele" erau posibile. Intr-o oarecare masura intregul univers era plin de imagini naturale ale lui Dumnezeu, numai ca o situatie noua este instaurata din momentul in care "Cuvantul S-a facut trup".

de o suficientă abilitate teologico-speculativă, Constantin sesizează greşeala tatălui său pe care încearcă să o repare. Lui Leon III îi lipsise consimţământul oficial al Bisericii. Acesta este motivul pentru care Constantin convoacă un mare sinod la ***Hieria (754)*** menit să demoleze eşafodajul teologic al iconodulilor. Împăratul însuşi scrie o lucrare argumentată care va deveni "biblia iconomahilor" furnizând totodată sinodului iconoclast o inteligentă justificare*: icoana este imposibilă întrucât nu reflectă realitatea, din această cauză, singura icoană posibilă a lui Hristos este Sfânta Euharistie.*[78] Persecuţiile care au urmat împotriva iconodulilor au fost inimaginabile: călugării şi preoţii iconoduli sunt maltrataţi fizic şi psihic, li se tăiau mâinile, li se scoteau ochii; pentru aderarea la iconoclasm era permis orice procedeu.

Sub împărăteasa Irina, situaţia s-a schimbat. La sugestiile patriarhilor Pavel şi Tarasie de a relua legăturile cu Roma şi a aduce pacea în Biserică s-a convocat **Sinodul ecumenic de la Niceea, în 787 (al VII-lea Sinod ecumenic)**[79], sub preşedinţia delegaţilor Papei Adrian I (772-795) şi a patriarhului Tarasie (784-806).[80]

Actul oficial, promulgat de Sinodul de la Hieria, a fost analizat punct cu punct şi anulat. Sinodul nu aduce însă nimic nou în disputa iconoclastă, sinodalii mulţumindu-se să consfinţească argumentele Sfântului Gherman şi Ioan Damaschin şi să furnizeze o întreagă colecţie de texte patristice proiconice. Avea în schimb menirea să consfinţească ortodoxia reprezentării grafice a lui Hristos şi a sfinţilor.

### 1.3. A doua perioadă iconoclastă.

Chiar daca din punct de vedere dogmatic Sinodul a însemnat o victorie, in Imperiul bizantin lupta împotriva icoanelor a izbucnit din nou, in timpul domniei împăratului Leon al V-lea Armeanul (813-820), începând din anul 814. Erezia iconoclasta avea încă partizanii ei, mai ales in rândul armatei (mulţi militari îl admirau încă pe Constantin al V-lea). Toate relele cu care s-a confruntat Imperiul in secolul al IX-lea - războaie, invazii, insurecţii - erau puse pe seama "cinstitorilor de icoane". Leon V convoacă un sinod în anul 815, la Constantinopol, menit să

[78] Pornind de la profesiunea sinoadelor anterioare, că în Hristos sunt două firi unite într-o singură persoană, Constantin trage concluzia că icoana ar fi posibilă în măsura în care ar reprezenta ambele firi ale lui Hristos. Întrucât natura divină este incognoscibilă, ca atare de necircumscris, este imposibilă pictarea persoanei lui Hristos. A picta doar firea sa umană înseamnă a introduce în Sfânta Treime o a patra persoană. Întrucât Sf. Euharistie este însuşi Hristos ea este şi singura icoană posibilă. Identitatea de substanţă dintre tip şi prototip este falsa premisă de la care a pornit Constantin. Ca atare rezultatul nu putea fi decât imposibil şi ireal: identitatea naturală între Hristos şi icoana Sa.

[79] Prevăzut sa înceapă in 786 la Constantinopol, in Biserica Sfinţilor Apostoli, Sinodul a fost amânat din cauza turbulentelor provocate de iconoclaşti. In cele din urma lucrările Sinodului au început la Niceea in ziua de 24 septembrie 787 si s-au încheiat pe data de 13 octombrie a aceluiaşi an. Preşedinţia Sinodului i-a revenit patriarhului Tarasie. Papa Adrian I a fost reprezentat de abatele Petru de la Manastirea Sfântul Sava, iar din partea Patriarhiilor de la Alexandria si Antiohia au venit călugării Ioan si Petru. La Sinod au participat intre 330 si 367 de episcopi. Pe parcursul a sase şedinţe, Sinodul a combătut punct cu punct hotărârile sinodului iconoclast de la Hiereia, contestându-i calitatea de "adunare ecumenica", întrucât la acesta nu au participat nici patriarhii din Răsărit, nici episcopul Romei, iar hotărârile dogmatice erau eretice.

[80] La Sinodul al VII-lea s-au dat si 22 de canoane, pentru întărirea disciplinei, slăbita in timpul iconoclasmului. Ultima şedinţa a Sinodului a avut loc in ziua de 23 octombrie 787, in palatul Magnaura din Constantinopol, fiind prezidata de Irina, însoţită de fiul ei, Constantin al VI-lea.

restabilească "*ortodoxia sinodului de la Hieria*". Împăratul cere patriarhului Nichifor, ca icoanele sa fie aşezate in Biserici la o înălţime care să nu mai permită sărutarea lor.

Prima victima a acestei noi perioade iconoclaste a fost patriarhul Nichifor, depus şi înlocuit. Din acel moment mulţi au înţeles iminenta unei noi persecuţii. De data aceasta Biserica era pregătita. Având la indemna decretul recentului Sinod din 787 precum si celelalte scrieri ale aparitorilor Sfintelor Icoane, întreaga Biserica s-a ridicat împotriva împăratului. Port stindardul luptei iconodulilor din această perioadă sunt ***Sfinţii Teodor Studitul († 826) şi Nechifor Mărturisitorul († 828)***. Aceştia contribuie mai ales la clarificarea teologico-semantică a termenilor ***tip*** şi ***prototip.*** Alături de ei, mai nou este numărat şi ***Teodor Abu Qurra,*** episcop de origine arabă care a scris «*Tratatul privind venerarea sfintelor icoane*».[81]

De data aceasta poporul a reacţionat mai repede şi cu mai mult curaj. În duminica Floriilor a anului 815, mii de calugari purtând icoane au defilat prin capitala intr-o mare procesiune. Cu acest prilej un serios avertisment era adresat autoritatilor, iar o noua persecutie sangeroasa incepea. Ea a facut mai multe victime decat pe timpul lui Copronim: zeci de episcopi au fost exilati, calugari torturati in inchisori, sau aruncati in mare in saci cusuti. Persecuţia a scăzut în intensitate pe vremea succesorilor lui Leon al V-lea, Mihail al II-lea (820-829) si Teofil (829-842).

**Triumful Ortodoxiei.** Victoria finala a Ortodoxiei a venit de data aceasta tot din partea unei femei. Împărăteasa Teodora, văduva lui Teofil, urmând exemplul împărătesei Irina, s-a decis, in înţelegere cu patriarhul Metodie (ales la 4 martie 843-11 iunie 847), sa reintroducă cultul icoanelor in Biserica. La Sinodul convocat in martie 843 la Constantinopol de patriarhul Metodie, la care au luat parte toţi episcopii, egumenii si monahii care au suferit de-a lungul persecuţiilor iconoclaste, sinodalii au declarat valabile toate hotărârile celor şapte Sinoade Ecumenice, au restabilit cultul icoanelor si au rostit anatema asupra tuturor iconoclaştilor. La sfârşit, ca o completare la cele hotărâte de Sinodul al VII-lea Ecumenic de la Niceea din 787, sinodalii au compus un text special de anatematizare a tuturor ereticilor in decursul istoriei, începând cu Simon Magul. Acest text precum si toate dogmele Bisericii au fost citite in întreaga Biserica, in prima Duminica din postul Sfintelor Paşti, pe 11 martie 843. Ca amintire a biruinţei Ortodoxiei asupra tuturor ereziilor, această zi s-a numit "Duminica Ortodoxiei", fiind celebrată an de an in prima duminica din Postul Pastilor.

### 1.4. Frământările sec. IX. Izbânda definitivă a iconodulilor

În ciuda victoriei iconodulilor, proclamată la sinodul din 843, răbufnirile iconoclaştilor nu au încetat. În perioada care a urmat situaţia Bisericii a fost dificilă, nu doar din pricina încercărilor continue ale iconoclaştilor de a-şi impune ideile eretice, ci şi din cauza disensiunilor interne cu privire la poziţia Bisericii faţă de

[81] T.A. QURRA, ***La difesa delle icone*** (trad. din arabă în italiană de Paola Pizzo), Ed. Jaca Book [Vicino Oriente], Milano, 1995

aceştia.

Astfel, în timp ce Patriarhul Meftodie († 847) al Constantinopolului a fost un ierarh conciliant şi îngăduitor faţă de iconoclaşti, o mare parte dintre ortodocşi avea o atitudine destul de intransigentă. Încercarea patriarhului de a atenua disensiunile dintre ortodocşi şi iconoclaşti a avut efecte contrare, agravând şi mai mult conflictul. El a ajuns să îi excomunice pe monahii ortodocşi pentru poziţia lor categorică faţă de erezie, motiv pentru care, după moartea sa, pentru a aplana divergenţele, noul patriarh nu a mai fost ales de sinodul local, ci a fost numit direct de împărăteasa Teodora a Bizanţului.

Următorul patriarh al Constantinopolului, Sfântul Ignatie (847-858, 867-877), a avut o poziţie mult mai categorică faţă de iconoclaşti. Anulează măsurile luate de Sfântul Metodie împotriva ortodocşilor, fapt care îi stârneşte pe iconoclaşti. Perioada imediat următoare este extrem de învolburată: împărăteasa Teodora se călugăreşte, Sfântul Ignatie renunţă la scaunul patriarhal iar Mihail al III-lea a devene noul împărat. Pe acest teren politic instabil iconoclaştii reiau lupta fapt care îl determină pe patriarhul Ignatie să revină pe scaunul patriarhal între anii 867-877, din dorinţa de a aplana conflictele ecleziastice interne, însă fără nici un rezultat.

Bătălia finală pe tărâmul icoanei o va da însă patriarhul Fotie cel Mare (858-867, 877-886). Personalitatea excepţională şi activitatea lui marchează viaţa, gândirea şi arta Bisericii nu doar în epoca respectivă, ci şi mult timp după aceea, de numele său legându-se renaşterea artei bizantine. Aparţinând unei familii de mărturisitori, care fuseseră anatematizaţi de iconoclaşti, el a reorganizat Academia Teologică din Constantinopol pentru a lupta împotriva ereziei, la conducerea ei numindu-l pe Sfântul Chiril, viitorul apostol al slavilor. Pentru a tămădui rănile produse de erezia iconoclastă asupra Bisericii, Sfântul Fotie a reunit în jurul tronului patriarhal numeroşi savanţi şi artişti, pentru a apăra învăţătura ortodoxă despre icoană şi a restaura pictura bisericească.

Asemenea Părinţilor de la cel de-al şaptelea Sinod Ecumenic, Sfântul Fotie privea icoana ca pe o analogie a Sfintei Scripturi. El a avut o poziţie intransigentă faţă de iconoclasm, văzând în această erezie negarea dogmei centrale a creştinismului. Astfel, el i-a acuzat pe iconoclaşti că "zămislesc în duhul lor un război neîmpăcat împotriva lui Hristos, pe care îl poartă nu atât nemijlocit, cât prin mijlocirea icoanei". Poziţia sa categorică faţă de iconoclaşti reiese şi din scrisoarea sa către regele Mihail al Bulgariei, în care îi numea pe aceştia "hristomahi şi mai răi decât evreii".

Gândirea şi activitatea antiiconoclastă a Sfântului Fotie este reflectată, de asemenea, de orientarea generală a gândirii teologice a acestei epoci şi de deciziile sinoadelor secolului al IX-lea. Primul dintre acestea, Sinodul Unu/Doi (859/861) a fost convocat de sfânt pentru a condamna din nou, în mod solemn, erezia.

Sinodul din 869-870, ce a avut loc în vremea Sfântului Patriarh Ignatie, a condamnat, de asemenea, erezia iconoclastă. Al treilea canon al acestui sinod exprimă gândirea teologică referitoare la icoană, a perioadei post-iconoclaste. *"Poruncim venerarea sfintei icoane a Domnului nostru Iisus Hristos deopotrivă cu cartea Evangheliilor. Într-adevăr, aşa cum prin silabele ce o alcătuiesc pe aceasta ne aflăm mântuirea, tot*

*astfel cei învățați sau neștiutori sunt părtași ai moștenirii, prin culorile icoanelor. Ceea ce cuvintele vestesc prin silabe, se arată prin culorile picturii. Dacă cineva nu venerează icoana Mântuitorului Hristos, nici să nu-I vadă chipul la cea de A Doua Venire. Tot așa venerăm și cinstim icoana Prea Curatei Sale Maici, pe cele ale sfinților îngeri zugrăviți așa cum îi înfățișează cuvintele Sfintei Scripturi, și pe deasupra, pe cele ale tuturor sfinților. Cine nu face aceasta, să fie anatema".* Canonul reprezintă o reluare prescurtată a principiilor esențiale expuse în hotărârile celui de-al șaptelea Sinod Ecumenic.

Din nefericire, pe lângă condamnarea iconoclasmului, acest sinod a avut ca scop înlăturarea patriarhului Fotie de pe scaunul patriarhal şi zădărnicirea strădaniilor sale pentru restabilirea şi răspândirea artei bizantine. Astfel, oamenii pe care îi adunase în jurul său au fost nevoiţi să renunțe la misiunea ce le fusese încredințată.

Revenirea Sfântului Fotie pe scaunul patriarhal, în 877, a însemnat un nou avânt al luptei împotriva iconoclasmului, care a atins apogeul la Sinodul din 879-880. Acesta a recunoscut că cel de-al doilea Sinod de la Niceea din 787 este al VII-lea Sinod Ecumenic. El fusese deja numit astfel de Sinoadele din 867 şi 869-870, Biserica Romei fiind singura Biserică locală care continua să susțină existența a doar şase sinoade. La insistențele patriarhului Fotie, în perioada 879-880, reprezentanții papei au adoptat fără rezerve hotărârea sinodului, amenințându-i cu anatema pe cei ce nu ar face acelaşi lucru.

Recunoaşterea celui de-al II-lea Sinod de la Niceea ca al VII-lea Sinod Ecumenic nu a constituit doar un act formal, ci a reprezentat o lovitură decisivă dată iconoclasmului, condamnat - definitiv şi ireversibil – de întreaga Biserică ca erezie. Dogma venerării icoanelor era recunoscută ca unul dintre adevărurile fundamentale ale creştinismului, imaginea însăşi fiind confirmată ca mărturie a întrupării, ca mijloc de cunoaştere a lui Dumnezeu şi de comuniune cu El.

Sub păstorirea lui Fotie icoanele au fost reintroduse în biserici deschizând drumul unui progres artistic nemaiîntâlnit. În perioada următoare pictura bizantină a atins apogeul ca artă şi posibilitate de exprimare a învățăturii Bisericii prin imagine.

În ciuda faptului că în sec. XI-XV a fost o perioadă deosebit de grea pentru Imperiul Bizantin, care a cunoscut numeroase tulburări, cauzate de frământările politice interne, de invaziile pecenege, cumane, tătare, turceşti şi cruciadele latinilor, arta iconografică a continuat să se dezvolte. Cu toate că nu a mai avut vigoarea şi originalitatea veacurilor anterioare, precum cel al lui Iustinian, pictura bizantină a atins în aceste secole apogeul exprimării artistice.

**Iconografia şi doctrina Bisericii**. Demonstrând că nu este străină de disputele doctrinare, arta bizantină a reflectat mereu frământările şi definițiile dogmatice ale Bisericii. Astfel, perioada Sinoadelor Ecumenice a fost numită *hristologică,* deoarece Biserica a stabilit învățătura despre Persoana lui Hristos ca Dumnezeu şi Om şi, de asemenea, putința reprezentării Sale prin imagine. În timpul acestei epoci, icoana, care reflectă pe deplin teologia hristologică, a mărturisit înainte de orice Întruparea Fiului lui Dumnezeu, iar Biserica şi-a susținut învățătura atât prin cuvânt, cât şi prin imagine.

Spre deosebire de aceasta, secolele XI-XV au fost *pnevmatologice*, faimoasa dispută privind energiile necreate ocupând o bună parte din scena dezbaterilor şi, iminent, acest fapt s-a reflectat şi în iconografie. Astfel, Biserica a mărturisit că "Dumnezeu S-a făcut om" pentru ca "omul să devină dumnezeu", iar icoana, în deplină armonie cu teologia şi Liturghia, a reflectat din plin învățătura privind roadele Întrupării Mântuitorului, adică îndumnezeirea omului, prin harul Sfântului Duh, dar şi posibilitatea vederii luminii necreate. Mai ales din această vreme chipurile sfinților reprezentați în icoane respiră parcă lumina necreată, artiştii punând la punct tehnica redării luminii interioare.

Prin urmare, icoana a înfățişat, de-a lungul timpului, din ce în ce mai desăvârşit imaginea omului devenit moştenitor al împărăției cerurilor şi fiu al lui Dumnezeu prin har. Mai mult, această perioadă de împlinire a artei bisericeşti şi dezvoltare extraordinară a stilului este caracterizată şi de o înflorire a vieții duhovniceşti, mai ales a celei monahale, determinată de avântul teologiei. Arhitectura şi pictura lăcaşurilor de cult capătă forme clare şi pe deplin elaborate, cu o temelie dogmatică precisă. Suntem în plină epocă a picturii clasice bizantine.

La elaborarea acestui limbaj clasic au contribuit noile popoare creştinate, mai ales slavii. Fiecare dintre acestea a adăugat noi nuanțe viziunii asupra vieții creştine şi, în consecință, modului de a o exprima prin cuvânt şi imagine. Astfel, arta Bisericii în forma ei clasică atinge o foarte mare varietate şi o excepțională bogăție, păstrând în acelaşi timp un aspect unitar, care reflectă unitatea credinței.

## Epilog

«*Este de la sine înțeles* – afirmă Pr. E. Branişte – *că iconoclasmul n-a putut birui. Patronat nu de teologi sau de oamenii Bisericii, ci de capetele încoronate şi de armatele lor de mercenari, el a trebuit să cedeze în fața opoziției îndârjite a căpeteniilor Bisericii, a teologilor celor mai iluştrii de atunci, a monahilor şi mulțimii credincioşilor care au dat numeroşi martiri pentru cauza dreaptă a icoanelor. Cultul icoanelor era prea adânc înrădăcinat în concepția şi practica vieții religioase a creştinismului pentru a mai putea fi pus în discuție, tăgăduit şi dezrădăcinat sau desființat. Icoana ocupase locul ei în viața Bisericii şi devenise obiect al tradiției…*».[82]

Tragismul luptei avea să demonstreze că nu puterea seculară şi nici chiar hotărârea unor "mari sinoade" (la Hieria semnaseră documentele şi subscriau doctrinei iconoclaste 338 de episcopi) ci viața în duh a Bisericii simțită şi trăită sunt uneori chezăşia adevărului şi asta pentru că puterea adevărului stă nu în număr ci în calitate. «*Iconoclasmul încheie seria marilor erezii din perioada hristologică. Fiecare din aceste învățături greşite ataca un aspect sau altul al iconomiei divine, adică al mântuirii câştigate prin întruparea Fiului lui Dumnezeu. Iconoclasmul însă nu mai lua ca țintă un anumit aspect ci iconomia mântuirii în ansamblul ei. Şi, aşa cum această foarte complexă erezie constituia o ofensivă generală împotriva întregii învățături ortodoxe, tot aşa, restabilirea cultului icoanelor nu a reprezentat o victorie izolată, ci triumful întregii ortodoxii*».[83]

Respingerea iconoclasmului a fost punctul de plecare al unei noi sinteze, al

[82] Pr. Prof. Dr. Ene BRANIŞTE, ***Teologia icoanelor***…, în S.T. 1952, p. 178
[83] L. OUSPENSKY, ***op.cit.***, p. 102

unei noi uniri intre Biserica si Imperiu care va fi determinantă pentru viitorul lumii bizantine. Aceasta perioada a adus însă pe scena publică a Bisericii o categorie de creştini care nu numai că suferiseră mult, dar care se dovediseră ca cei mai fideli şi încăpăţânaţi apărători ai învăţăturii Biserici – monahii. Ascensiunea monahilor în viaţa publică a Bisericii va fi hotărâtoare în toate domeniile vieţii Bisericii, dar mai ales pentru Liturghie (cult în general) şi pentru viaţa morală: monahismul întruchipa modelul eshatologic al vieţuirii pentru Împărăţie, cunoscut doar în timpurile martirilor. Monahii deveneau astfel ultima redută a unei lumii în care creştinii erau – din păcate – asimilaţi tot mai mult cetăţenii acestei împărăţii, împărăţie care nu fusese nicidecum ţinta promisă de Hristos.

În ciuda acestei răbufniri culturale şi spirituale, Bizanţul continua să rămână o scenă de lupte interne, intrigi, crime şi dezmăţ moral în care Dumnezeu părea să nu mai aibă loc. Monahii s-au refugiat atunci pe Muntele Athos, loc al ultimei sinteze şi răbufniri artistice şi spirituale ale unui imperiu care-şi arăta semnele unei boli incurabile.

## III. Elemente de teologia icoanei

**Cursul XII**

Iconoclasmul a avut şi o parte pozitivă, aceea că a împins Biserica să-şi precizeze poziţia faţă de arta sacră. Învăţătura Bisericii privind sfintele icoane avea să fie clarificată şi articulată astfel încât să corespundă adevărului exprimat de doctrina şi Tradiţia Bisericii.

Chipul omului - Hristos este acela al lui Dumnezeu. Prin această unire divino-umană din persoana lui Hristos, materia se reînnoieşte si devine demnă de laudă. Aşa cum spunea părintele G. Florovsky, „tot ceea ce este omenesc în Hristos este de asemenea o imagine vie a lui Dumnezeu". „…Aceasta înseamnă ca toate lucrurile din lume dimpreună cu lumea întreagă capătă o semnificaţie nouă prin Întruparea lui Dumnezeu; totul devine susceptibil de sfinţenie; întreaga materie devine purtătoare a harului Sfântului Duh şi încetează de a ne mai separa de Dumnezeu, pentru a ne deschide calea unirii cu El. Noi cinstim şi onorăm întreaga creaţie, pentru că întreaga creaţie a fost cinstită prin Hristos şi din acel moment noi îl veneram practic pe Dumnezeu". Aceasta definiţie hristologică a icoanelor şi a cinstirii lor reprezintă substanţa dogmei proclamate de Sinodul al VII-lea.

Preluând termenii Sf. Ioan Damaschin, sinodul afirmă că cinstirea icoanei este relativa, deoarece cinstim icoana numai pentru că reprezintă o persoană sfânta. Făcând apel la tradiţia patristică şi la cutuma politică (chipul împăratului), aceştia au arătat că cinstea dată *typului* (icoanei) urcă la *prototypul* său la fel cum cinstea dată chipului împăratului este dată împăratului însuşi. Acuzaţi de idolatrie Părinţii au ripostat arătând că venerarea Sfinţilor (δουλε°α ) se deosebeşte de adorare (λατρε°α ), care se cuvine numai lui Dumnezeu. La rândul ei, Maica Domnului se bucură de o cinstire mai mare decât a sfinţilor, pe care Sinodul al VII-lea a numit-o supravenerare (℘περδουλε°α). Cinstirea pe care o datoram Sfinţilor se extinde si la moaştele lor şi la icoanele care-i reprezintă. Astfel, justificarea cinstirii icoanelor încheia dialectica dogmatica a Sinoadelor Ecumenice, centrată, după cum am putut vedea pe două teme fundamentale ale Revelaţiei dumnezeieşti: Treimea si Întruparea.

La sfârşitul crizei iconoclaste icoana apărea nu doar ca un element de cult posibil, ci şi necesar. În general se consideră că trei sunt **temeiurile dogmatice ale icoanei**:

***a.) Întruparea Domnului Hristos este argumentul şi justificarea teologică a icoanei***. Pentru apărătorii icoanelor, încă de la începutul crizei, apărea evident faptul că posibilitatea icoanei este strâns ancorată în ***hristologie***[84] şi indisolubil legată de exprimările doctrinare sau de ereziile condamnate de Biserică.

[84] Răspunzând argumentelor ortodocşilor, sinodalii de la Hieria, ne lasă să întrevedem că în teologia iconodulilor, încă de la începutul crizei, icoana era justificată pe temeiul întrupării; cel puţin patriarhul Gherman în scrisorile sale către cei trei episcopi afirmă acest lucru; *apud* L: OUSPENSKY, ***op.cit.***, p. 79

Ceea ce Sinodul Quinisext (can. 82) părea să sugereze «*să fie reprezentat după firea Sa omenească*» este foarte clar argumentat în teologia iconodulilor: «*Evident însă că atunci când vezi că cel fără de corp s-a făcut pentru tine om, atunci vei face icoana chipului lui omenesc. Când Cel nevăzut s-a făcut văzut în trup, atunci vei înfăţişa în icoană asemănarea Celui ce S-a făcut văzut. Când Cel fără de corp, fără de formă, fără de greutate şi calitate, fără de mărime, din pricina superiorităţii firii Lui, "Cel care există în Chipul lui Dumnezeu a luat chip de rob", prin această apropiere de cantitate şi calitate, şi a îmbrăcat chipul corpului, atunci zugrăveşte-L în icoane şi aşează spre contemplare pe Acela care a primit să fie văzut*».[85]

Icoana se constituie şi într-un argument suficient de solid că întruparea nu a fost o iluzie, o aparenţă cum susţineau dochetiştii, spre exemplu, ci un fapt istoric real,[86] iar reprezentarea Sa este a dovadă că El a fost o persoană istorică, nu o legendă.

***b.) Omul ca fiinţă creată după chipul lui Dumnezeu***. Fiind creat după chipul Ziditorului său, omul este o permanentă reflectare a acestui chip. În această relaţie, modelul suprem este chipul lui Hristos, Dumnezeu-omul

**c.)** S-a spus că ***icoana leagă laolaltă dogma întrupării cu dogma transfigurării.***[87] Ortodocşii n-au văzut niciodată materia ca ceva rău în sine, aşa cum susţineau mai ales gnosticii,[88] de aceea, venirea în trup a lui Hristos este legată tocmai de posibilitatea "îmbunătăţirii materiei". Mântuirea este astfel legată, intrinsec, prin Întrupare, de materie. De aceea pentru iconoduli cinstirea icoanelor merge mână în mână cu cinstirea moaştelor sfinţilor.[89] Datorită posibilităţii de a fi transfigurată şi mântuită, materia putea fi reprezentată în icoane. În definitiv icoana ne arată nu această lumea ci ceea ce va să vină. *Dar cum ar putea fi reprezentat un trup mântuit, transfigurat ?*

Pentru a răspunde acestei provocări, iconografia bizantină a pus la punct ceea ce azi numim ***stilul artei bizantine***. Prin trupuri ireal de alungite, cu chipuri neverosimil de întunecate, frontalitate, bidimensionalitate, perspectiva inversă, etc., iconografia ortodoxă reuşeşte să transmită ideea de trup îndumnezeit. Acesta va rămâne normativ pentru Biserică în veacurile următoare. Confirmând foarte clar stilul bizantin, ca singura posibilitate de a unii transcendentul cu imanentul, Sinodul celor 100 de capete (Moskova 1551) avea să afirme: «*Nu există nici cel mai mic motiv să schimbăm stilul reprezentării, atâta timp cât nu am găsit un mijloc mai bun de a exprima prin pictură un trup devenit vehicol al Sf. Duh. Bizantinii au reuşit să pună la punct forma potrivită pe care o cunoaştem şi până acum; toate celelalte încercări de înfăţişare a ideii de trup transfigurat au eşuat*».[90]

---

[85] SF. IOAN DAMASCHIN, ***Cele trei tratate contra iconoclaştilor***, I,8, trad. D. Fecioru, Ed. IBM, Bucureşti, 1998, p. 44

[86] L. OUSPENSKY, ***op.cit.***, p. 80

[87] L. OUSPENSKY, ***op.cit.***, p. 126

[88] Sub influenţa acestora a căzut Origen, Eusebiu şi, mai târziu iconoclaştii, care separau brutal materia de dumnezeire; cf. Ch. SCHONBORN, ***op.cit.***, p. 90

[89] Iconoclaştii radicali doreau suprimarea cultului sfinţilor şi a sfintelor moaşte; L. OUSPENSKY, ***op.cit.***, p. 85

[90] *apud* M. QUENOT, ***Icoana***… p. 50

Între **argumentele iconoclaştilor** împotriva icoanelor erau:

***a.) Interdicţia Vechiului Testament*** (porunca a II-a din Decalog) precum şi ***lipsei unei porunci exprese în Noul Testament care să confirme icoana***. La cea dintâi, iconodulii au răspuns prin Sf. Ioan Damaschin care explică superioritatea Noului Testament ce încheie etapa imposibilităţii vederii lui Dumnezeu («Căci nu poate omul să vadă faţa Mea şi să trăiască» (Ieş. 33, 20), tocmai prin arătarea Sa. Atunci Dumnezeu nu avea icoană pentru că chipul său nu se revelase decât în cuvânt. Dar dacă acum Cuvântul s-a făcut trup icoana nu doar că este posibilă ci este şi obligatorie.

Cât priveşte lipsa unei porunci exprese în Noul Testament, aceasta nu poate fi invocată deoarece atunci ar trebui să negăm înseşi Evangheliile despre care Hristos nu a poruncit să fie scrise, dar care i-au păstrat cuvintele şi i-au descris chipul. Scrierea cu cuvinte sau cu culori este acelaşi lucru; negarea uneia dintre posibilităţi atrage după sine şi negarea celeilalte.

**b.) *Lipsa unei rugăciuni de sfinţire***. Această acuzaţie pare cea mai ridicolă în teologia iconoclaştilor. Ca multe alte obiecte (crucea, Evanghelia, etc.) icoana nu are nevoie de sfinţire pentru că sfinţenia sa derivă din conţinutul şi din uzul său. Icoana se sfinţeşte prin înscrierea numelui şi prin relaţia sa cu prototipul său. Căci sfinţenia icoanei nu vine de la sine «ci din relativa sa participare la Dumnezeire, de vreme ce se împărtăşeşte din har şi din slavă» (T. Studitul, *Antireticul I*, cap. X).

**c.)** Cea mai solidă argumentaţie iconoclastă părea cea legată de natura (substanţa icoanei). Iconoclaştii ***negau posibilitatea icoanei pe motivul lipsei de consubstanţialitate dintre ea şi prototipul său.***[91] Pentru iconomahi relaţia dintre lucruri se poate baza fie pe *alteritate* (substanţă divină – substanţă materială= diferite) fie pe i*dentitate* (ca în sânul Sfintei Treimi).

Pentru iconoduli există şi o a treia cale - *asemănarea ipostatică*. Din această cauză, ***pentru ortodocşi, între icoană şi prototipul său există o diferenţă de natură dar o identitate de persoană.*** Astfel, contrar poziţiei iconoclaste, iconodulii ajung să justifice icoana tocmai datorită diferenţei de natură dintre ea şi modelul său. Icoana nu poate fi totuna cu persoana pe care o re-prezintă, nu pot fi consubstanţiale. De aceea posibilitatea icoanei stă nu în faptul că ea caută să circumscrie natura divină a lui Hristos ci persoana Sa – Dumnezeu-omul.

***d.) iconoduli erau acuzaţi că aduc icoanei (materiei) un cult de adorare (idolatrie),*** rezervat numai persoanelor Treimii. Iconodulii au arătat, făcând apel la tradiţia patristică şi la cutuma politică (chipul împăratului), că cinstea dată *typului* (icoanei) urcă la *prototypul* său la fel cum cinstea dată chipului împăratului

---

[91] Iconoclaştii susţineau că dacă icoana ar reprezenta doar firea omenească – Hristos n-ar fi zugrăvit complet iar dacă s-ar reprezenta dumnezeirea s-ar comite o blasfemie deoarece Dumnezeu este nevăzut şi nedescriptibil. Din această cauză singura icoană posibilă în viziunea iconoclaştilor era Euharistia. Pentru iconoduli Euharistia nu este imagine ci "însuşi trupul lui Dumnezeu". Între cele două tabere diferenţa concluziilor era clară pentru că premisele erau diferite: pentru unii icoana trebuia să fie consubstanţială, pentru ceilalţi, dimpotrivă. Cf. L. OUSPENSKY, ***op.cit.***, p. 83

este dată împăratului însuşi. Cu alte cuvinte, datorită diferenţei constitutive dintre icoană şi prototipul ei, închinarea nu este dată decât prototipului ei, către care se îndreaptă prin intenţionalitate.

Pentru a lămuri această problemă apărătorii icoanelor au pus la punct ***terminologia*** care avea să clarifice pentru totdeauna cinstirea datorată celor sfinte: adorare (=λατρεια), datorată Dumnezeirii cea în trei ipostasuri; venerare (=δουλεια), sfinţilor; supravenerare (=υπερδουλεια), Maicii Domnului iar icoanelor şi moaştelor (προσκυνεσης).

**Libri Carolini şi efectele sale asupra iconografiei catolice.** Deşi hotărârile Sin. VII fuseseră semnate şi de reprezentanţii papei Adrian I, traducerea inexactă a acestora a dus la crearea unei tensiuni între cele trei mari puteri politice ale vremii: Bizanţul, Roma şi Regatul Francilor.[92] Receptarea diferită a deciziilor sinodului VII în Apus a dus, din păcate, la dezvoltarea unei arte nu doar diferită sub aspect stilistic ci şi fundamentată teologic pe principii diferite faţă de cele din Răsărit.[93]

Trebuie să recunoaştem că, deşi nu aproba iconoclasmul, teologia apuseană până la Scolastică[94] crease terenul propice pentru dezvoltarea unei arte bisericeşti lipsite de orice conţinut sacru cu excepţia subiectului formal. De aceea ***decretând normativă doar libertatea artistului "icoana apuseană" s-a golit de orice limbaj al sfinţeniei.*** Nu mai este căutată forma prin care să se reprezinte un trup îndumnezeit ci, mai degrabă, aşa cum stă mărturie întreaga artă a Renaşterii, un Dumnezeu în-omenit.

De-a lungul timpului icoana ortodoxă şi-a însuşit mai multe funcţiuni care i-au consolidat locul în Biserică.

**Principala funcţiune a icoanei este liturgică şi harismatică.** Icoana nu poate fi desprinsă şi nu poate fi înţeleasă decât în strânsă legătură cu cultul Bisericii şi cu Liturghia. Sfinţenia şi, implicit, harul icoanelor se explică prin legătura supranaturală dintre chip şi prototip, în virtutea căruia se stabileşte o comunicare de energii şi haruri. Aşa se şi explică puterea icoanelor de a face minuni: relaţia lor cu prototipul şi prezenţa harică a sfinţilor reprezentaţi în ele. Din acest motiv acuzelor că icoanele nu sunt sfinţite iconodulii răspundeau că în virtutea acestei relaţii cu prototipul lor nici nu este nevoie de o rugăciune specială de sfinţire.

Dar icoana nu este numai liturgică/harismatică ci şi **estetică** şi **didactică**.

Ea este frumoasă dar frumuseţea sa provine nu din faptul că reflectă

---

[92] Jean-Claude SCHMITT, ***L'Occident, Nicée II et les images du VIII$^{e}$ au XIII$^{e}$ siecle***, în «Nicée II, 787-1987» ed. Bösflung, CERF, Paris, 1988, (p. 271-301), p. 271

[93] În jurul anului 1000, deja această artă diferea de cea bizantină prin cel puţin trei elemente: ***a). imaginile de cult au trei dimensiuni şi un aspect cât mai natural***. Acest fapt pune sensibilităţii omeneşti o problemă suplimentară întrucât aproape involuntar, în cultura europeană cel puţin, omul leagă idolatria de arta trimensională (mai cu seamă sculptura); ***b). puterea imaginilor de cult vine din faptul că ele sunt relicvar***, iar nu din legătura lor cu prototipul: sunt imagini şi relicve în acelaşi timp; ***c). libertatea prea mare a artistului*** care putea decide soarta unui chip: Maica Domnului sau Venus.

[94] Schmitt propune ipoteza că prin Scolastică teologia apuseană revine la tradiţie răsăriteană**;** ***op.cit.***, p. 296

frumosul uman ci frumosul spiritual-lumea transfigurată şi îndumnezeită. Cât priveşte funcţiunea didactică icoanei i s-a recunoscut dintotdeauna dimensiunea de complementar al Evangheliei pe care o lămuresc, o clarifică şi, evident, o fac mai accesibilă. În fapt majoritatea discuţiilor sinodului s-au purtat în jurul acestui principiu. Prin prezenţa lor tăcută în biserici, icoanele îşi dovedesc caracterul de ***cateheză persuasivă şi continuă***, amintind mereu tainele credinţei. Cu ajutorul lor, credincioşii văd mai repede şi învaţă mai bine viaţa şi faptele Mântuitorului Hristos, precum şi ale sfinţilor.[95]



[95] Astăzi însă, Molitfelnicul românesc, spre deosebire de cel grecesc, rămas fidel tradiţiei patristice, conţine trei rugăciuni de sfinţire pentru diferite tipuri de icoane (ale Mântuitorului, ale Mc. Domnului şi ale Sfinţilor). Aceste rugăciuni sunt considerate momentul punerii în relaţie a *typului* cu *prototypul* său

## IV. Elemente de iconografie şi stil

**Cursul XII**

### 1. Stilul artei sacre

Vezi la

- N. Ozolin, *Chipul lui Dumnezeu, chipul omului*, Bucureşti, Anastasia, 1998(Câteva observaţii despre deosebirea duhurilor în artă)
- M. Palade, *Iconoclasmul în actualitate, Bucureşti, Sophia, 20105*

„stilul bisericesc nu se inventează de nici un artist din cei ce-i avem noi aici în ţară: nici de dl. Mirea, pe care nu-l cunosc, nici de dl. Grigorescu, ale cărui lucrări le-am văzut, nici de dl. Tattarescu, care mi-a lucrat biserica din Iaşi, Mitropolia. Stilul bisericesc se copiază şi se urmează tradiţiunilor."

(M. Palade)

„Noi episcopii avem datoria sfântă să dăm creştinilor spre închinare imaginile sfinţilor precum le-au recunoscut, stabilit şi consacrat Tradiţiunile Sfintei Noastre Biserici, cu multe veacuri înainte de noi, iar nu chipuri cunoscute în oraşul Constanţa şi care poate să placă unuia sau altuia[…] Puteţi să ne acordaţi sau să ne refuzaţi cererile de credit sau de cheltuieli ce am solicitat, dar ca să spuneţi că cutare pictură vă place Dvs. şi trebuie s-o primim, sau că cutare lucru trebuie să se facă aşa, iar nu cum se cade, pentru că aşa voiţi Dvs, care plătiţi, noi, membrii Sfântului Sinod, eu cel puţin, nu voiu putea primi în ruptul capului unele ca acestea dacă nu vor fi conform cu canoanele sfintei noastre Biserici."

(M. Palade)

### 2. Frumosul în arta bisericească

Arta bisericească **nu trebuie subordonată frumosului** (frumosul este un concept variabil în funcţie de epocă, conjunctură, modă …)

### 3. **Kittsch-ul** (vezi la M. Palade, p. 132)

Kittschiul a început odată cu ferecăturile metalice care au început să ţină captive icoanele ca într-o conservă.

### 4. Iconoclasmul contemporan

**Bibliografie:**


- Palade, Mihaela, *Iconoclasmul în actualitate*, Edit. Sophia, Bucureşti 2005.
- Baştovoi, Savatie, *Idol sau Icoană*, Edit. Marineasa, Timişoara 2000.
- Dif autori, *Ce este icoana ?,* Edit. Reintregirea, Alba Iulia 2005.

Vanca A. Dumitru, *Iconoclasmul şi idolatria printre unii creştini ortodocşi contemporani. Puncte de vedere.* în «Altarul Reîntregirii» anul XV, nr. 1 /2009, pp. 251-262

**Recapitulare**

**Cursul XIII**

## Câteva dintre cele mai importante caracteristici ale iconografiei bizantine:

► hieratism

este obţinut mai cu seamă de:

- Imobilismul personajelor (mişcarea este redusă la minimum)
- Frontalitatea. Frontalitatea este un criteriu invariabil în pictura bizantină. Foarte rar este folosit semi profilul iar profilul, de cele mai multe ori, este aplicat personajelor negative. Pe de altă parte frontalitatea determină şi o anume relaţie între închinător şi icoană – suntem „urmăriţi" de ochii perosanei sfinte din icoană în orice unghi ne-am situa faţă de aceasta.
- Non-realismul produce o „distanţă" care nu lasă nici o posibilitate privitorului (credinciosul) să se includă în spaţiul icoanei. Lumea din icoană se mişcă ireal, plantele, veşmintele, clădirile, fizionaomiile sfinţilor sunt redate într-o manieră care nu crează ambieanţa lumii obiective.
- bidimensionalitatea (arta bizantină nu cunoaşte adâncimea; de aceea în lumea Ortodoxă sunt refuzate statuile, iar „iluzia" perspectivei nu este folosită în pictură)
- perspectiva inversă. Icoana bizantină nu cunoaşte perspectiva obiectivă; *punctul de fugă* – care crează iluzia că tot ceea ce este pictat se clarifică în funcţie de artist/privitor, este situat înafara imaginii-icoanei, astfel nu eu sunt cel ce privesc icoana – ea este cea care mă priveşte pe mine, nu eu sunt cel care includ icoana în câmpuul meu vizual ci ea mă include pe mine.
- Structura simetrică a compoziţiei: deşi nu este o regulă, se întâlneşte în multe icoane bizantine, ca măsură suplimentară de amplificare a hieratismului.

► atemporalitate :

- (scenele se desfăşoară simultan: Naşterea Domnului cuprinde atât Venirea magilor cât şi Gândul lui Iosif, Peştera etc.). Deşi respectă adevărul istoric icoana nu urmăreşte o succesiune temporală (timpul de altfel este o măsură tranzitorie pentru om, pentru creştin)
- uneori este abandonat realismul istoric (atenţei, nu trebuie

exagerat)

- binomul tristeţe – bucurie (pascală)
- transfigurarea materiei (nu doar personajele (sfinţii) sunt redate într-o formă care emană nimic din realismul optic uman; veşmintele şi drapajele n-au nimic cu legile fizicii; plantele aproape nimic cu botanica; la fel munţii care par desprinşi dint-o planetă unde nu sunt aceleaşi legi ca pe pământ. Cu un cuvânt, lumea icoanei nu respiră prin lumea aceasta, văzută care cade sub simţuri)
- ascetism figurilor reprezentate

## BIBLIOGRAFIE:


1. EVDOCHIMOV, Paul, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, trad. Grigore Moga şi Petru Moga, Meridiane, Bucureşti 1992;
2. FLORENSKY, Pavel, *Iconostasul*, trad. B. Buzilă, Anastasia, Bucureşti 1994;
3. GRABAR Andre, *Iconoclasmul bizantin. Dosarul arheolocgic*, trad. Daniel Barbu, Meridiane, Bucureşti 1991
4. OZOLIN NICOLAS, *Chipul lui Dumnezeu- chipul omului*, Anastasia
5. QUENOT, Michele, *Icoana, fereastră spre absolut*, trad. V. Răducă, Enciclopedică, Bucureşti 1993;
6. TRUBEȚKOY Evgheni, *3 eseuri despre icoană*
7. USPENSKY, Leonid, *Teologia icoanei*, trad. T. Baconsky, Anastasia, Bucureşti 1994;
8. VANCA, Dumitru, *Icoana şi Cateheza*, ed. Reîntregirea, 2005, Alba Iulia

# V. Sfaturi pentru viitorii preoţi

**Cursul XIV**

**Spaţiul interior:**

- Nu plastic şi beculeţe
- Nu ştergare (oricât de frumoase sunt) peste sculptură, mai cu seamă dacă este o sculptură veche. O abatere de la acest principiu ar fi de acceptat într-o biserică veche (poate de lemn) dar fără pictură parietală.
- Atenţie la obiectele votive (lanţuri, inimioare, inele, ceasuri atârnate drept mulţumiri pentru binefaceri ??!!)
- Pentru stareţi şi monahi, ori preoţii care au un pangar bogat: nu vindeţi crucifixe fosforescente, Hristoşi ce trag cu ochiul ori au inimioare cu splendide jocuri de lumini – **indiferent câţi bani v-ar aduce o asemenea afacere**.

**Pictura:**

- Pentru pictură căutaţi **un pictor bun,** nu unul ieftin. Puteţi avea surpriza plăcută să constataţi că doar cu puţini bani în plus aţi fi putut face o lucrare de calitate, iar datorită preţului mic puteţi risca să refaceţi pictura după nici câţiva ani (e un caz tipic de batjocorire a efortului financiar al credincioşilor).
- dacă e vorba de o nouă pictare a interiorului, preotul să caute să o picteze într-**un stil bizantin, indiferent de poziţia consiliului parohial** (De făcut excursii cu membrii consiliului la biserici frumos şi tradiţional pictate…cu mici instruiri iconologice)
- când restauraţi o biserică veche, căutaţi să păstraţi stilul vechii picturi.
- dacă sunt resturi de pictură sau iconostas trebuie tratată ***problema vecinătăţilor,*** fără a neglija canoanele.
- în biserică nu se primesc orice fel de icoane, indiferent de intenţie, poziţia socială sau starea materială a donatorului. În materie de pictură **evlavia nu supleneşte talentul** şi nici „studiile de arte plastice” nu pot înlocui canoanele Bisericii. Enoriaşii trebuie învăţaţi să întrebe şi să se consulte cu preotul atunci când doresc să dăruiască bisericii ceasuri cu chipul lui Hristos sau icoane cu beculeţe.

**Veşmintele:**

- **curăţenia veşmintelor şi modul lor de păstrare** descoperă evlavia şi respectul preotului faţă de lucrurile sfinte. (păstraţi-le împăturate, conferă ţinută şi stofa se păstrează mult mai îndelungat)

- **culorile veşmintelor se aleg în funcţie de sărbătoare** şi perioada anului liturgic; când sunteţi invitaţi la slujbe în sobor, nu uitaţi să întrebaţi ce culoare să aibă veşmintele pe care le veţi purta;
- veşmintele clericale nu trebuie să aibă **broderii cu chipuri de sfinţi**. Această practică este rezervată exclusiv arhiereului;
- folosiţi de preferinţă un stihar alb, indiferent de culoarea veşmântului (stiharul reprezintă haina albă a botezului şi este semnul preoţiei universale);
- **nu folosiţi veşminte negre la înmormântări**; suntem totuşi mesagerii vieţii, nu ai morţii, aşa că cel mai potrivit ar fi veşminte de culoare luminată; dacă totuşi nu doriţi să-i intrigaţi pe creştinii obişnuiţi zeci de ani cu veşminte negre, folosiţi veşminte de culori mai închise (mov, bordo, albastru etc.)
- dacă sunteţi iconom, puteţi să purtaţi **bederniţa** (vezi statutul BOR şi Arhieraticonul).
- dacă sunteţi stavrofor **purtaţi crucea primită** fără să vă ruşinaţi de cinstea care vi s-a acordat; nu vă achiziţionaţi o cruce pectorală rezervată arhimandriţilor (cu mitră şi pandantiv) chiar dacă este tentant de frumoasă;

**Arhitectură:**

- Pentru probleme de arhitectură consultaţi întotdeauna **un arhitect bun**. Nu trebuie neapărat unul scump dar nici condiţia preţului mic nu trebuie să primeze.
- **termopanele** şi **faianţa** (aş îndrăzni să spun şi gresia) nu fac casă bună cu arhitectura bisericească. În cazul unor biserici noi tâmplăria cu termopan ar putea fi tolerată cu condiţia să fie realizată din lemn
- **b**iserica trebuie să fie frumoasă; ea trebuie amplasată într-un **spaţiu plăcut** ochiului şi în acord cu timpul în care a fost construită. Din acest motiv împrejmuirile şi clădirile din apropierea ei ar trebui să respecte stilul epocii.